

EDWARD SAKSEHÅND



- et cinemusikalsk amalgam i særklasse.

Ragnhild Ågot Karlsen
Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap
Våren 2007
Universitetet i Oslo

– The story of an uncommonly gentle man –

Innholdsfortegnelse:

| | |
|-----------------------------------------------------------|-----------|
| 1. Innledning..... | 4 |
| 2. Problemstilling..... | 7 |
| 3. Litteratur og datainnsamling..... | 8 |
| 4. Problemer rundt analyse av filmmusikk..... | 9 |
| 4.1 Metodedel..... | 11 |
| 5. Komponist, regissør og hovedrolleinnehaver..... | 12 |
| 5.1 Danny Elfman, tilfeldigvis filmkomponist..... | 13 |
| 5.1.1 "Elfman-Myten."..... | 15 |
| 5.2 Tim Burton, barndom og ungdomstid..... | 17 |
| 5.3 Johnny Depp, "TV Boy."..... | 20 |
| 5.4 Edwards opprinnelse..... | 23 |
| 5.5 Burton og Elfman..... | 25 |
| 6. "Edward Saksehånd" mottagelse..... | 27 |
| 6.1 Om mening i musikk..... | 28 |
| 6.2 Handlingsreferat..... | 33 |
| 6.3 Utvelgelse av scener..... | 34 |
| 6.3.1 Åpningssekvens..... | 35 |
| 6.3.2 Edward kommer til byen..... | 38 |
| 6.3.3 "Cooockie Factory."..... | 44 |
| 6.3.4 "Edward the Barber."..... | 46 |
| 6.3.5 På shoppingsenteret..... | 48 |
| 6.3.6 "Do You Have a Girlfriend?"..... | 49 |

| | | |
|------------|---------------------------------------------------------|-----------|
| 6.3.7 | “Ice Dance” | 49 |
| 6.3.8 | “Edward gets Angry” | 52 |
| 6.3.9 | Edward jages fra byen..... | 55 |
| 6.3.10 | “Sometimes you can still catch me dancing in it.” | 57 |
| 6.4 | Filmens to hovedtema..... | 59 |
| 6.5 | Partiturets narrative funksjon..... | 60 |
| 6.6 | Sjanger, stil og konsept..... | 62 |
| 7. | Partituret i et kjønnsperspektiv..... | 66 |
| 7.1 | Tagg og Clarida. | 68 |
| 8. | Konklusjon..... | 74 |
| 9. | Vedlegg..... | 78 |
| 10. | Referanser..... | 83 |

1. Innledning

Filmmusikk er musikken som aldri høres. Hvis man intervjuer et kinopublikum på vei ut av kinoen, vil de aller fleste måtte tenke seg om nøye for i det hele tatt å huske at filmen *inneholdt* musikk. Paradoksalt nok er det en kjennsgjerning at musikk er en essensiell del av kinoopplevelsen, og i stor grad er med på å forme vår oppfatning av den aktuelle filmen.

For meg representerer den amerikanske komponisten Danny Elfman noe av det aller ypperste innenfor sjangeren. Musikken hans har fascinert, forundret og gledet meg i årevis, og utgjør en essensiell del av flere av mine favorittfilmer.¹ En film står imidlertid i en særstilling. Den eneste filmen jeg kan begynne å gråte av bare ved å tenke på den. Filmen som rører ved noe så dypt i meg at jeg ikke kan forklare hva den betyr for meg. Det har jeg gitt opp. Det er ikke lagd slike ord. Tim Burtons *”Edward Saksehånd.”*

Elfmans partitur for *”Edward Saksehånd”*² står for mange kritikere som det absolutte høydepunktet i hans karriere:

”Never has [Elfman] so eloquently demonstrated his capacity to write such tragically beautiful music. Not only are the themes tender and lyrical, but the sheer expression of the writing is the fullest possible realization of the power of an orchestral/choral combination – many of the cues on this album are quite the equal of anything Williams or Horner have produced in its field, and several are incandescently beautiful...”

(Rob Allison, *Soundtrack!* 1990³)

“Elfman charms the captive listener with a collection of the most sumptuous themes to be heard in quite some time.”

(Graham Butler, *Movie Music*, 1991⁴)

¹ En *”Beetle Juice”* (1988) uten Elfmans versjon av Harry Bellafontes klassiker *”Day-O”* synes for meg helt umulig.

² Twentieth Century Fox, 1990.

³ *Soundtrack!* Vol. 10, No. 30, June 1991, pp. 19-20, reviewed by Rob Allison, sitert i Karlin, 1994:150.

⁴ *Movie Music* Spring 1991, pp. 13, reviewed by Graham Butler, sitert i Karlin, 1994:152.

Dette er og en oppfatning som deles av Elfman selv. I forbindelse med filmens 10års jubileum i 2000, ble det gitt ut en spesialutgave av filmen, som blant annet inkluderte et kommentatorspor med Danny Elfman. Han forteller her at:

”Edward Scissorhands,” after doing at this point, [...] 37-38 scores, still is either one of my favourites, or perhaps even my favourite.”⁵

(Elfman, 2002)

Det som, i mine øyne, gjør denne filmen så spesiell, er måten film og musikk utgjør en helhet. Den visuelle og den auditive siden av filmen er her helt uløselig knyttet til hverandre. Med sitt partitur har Elfman skapt et perfekt lydlig univers for *Edward Saksehånd*, et univers som utfyller og på samme tid gjenspeiler Burtons bilder. Men hvordan. Hvorfor oppleves nettopp musikken i *denne* filmen som så spesielt passende?

Som jeg har vært inne på tidligere har jeg et meget sterkt personlig forhold til *Edward Saksehånd*. Depp, Burton og Elfman representerer for meg det ypperste innenfor sine respektive fagfelt, og filmen innehar for meg den absolutte hedersplassen i filmhistorien. Det er en film som betyr utrolig mye for meg, og jeg har under arbeidet med oppgaven har jeg vært nødt til ta en rekke uforutsette pauser, rett og slett fordi musikk og film gang etter gang rørte meg til tårer. Hadde jeg noen gang fått spørsmålet *”Hvilken film ville du tatt med deg til en øde øy?”* hadde jeg ikke vært i tvil et sekund. Det er hevet over enhver tvil at oppgaven selvsagt bærer preg av dette. Dette er med andre ord min egen, høyst personlige tolking av *Edward Saksehånd* partitur, og bør leses som sådan.

Selv om jeg ser at denne tilnærmingen til oppgaven, med den mangelen på objektivitet den medfører, ikke er uproblematisk, anser jeg likevel den for å være mest egnet til å besvare problemstillingen. Formålet med oppgaven er ikke å presentere en total, uttømmende analyse av musikken i *Edward Saksehånd*, men derimot å prøve å forklare min egen opplevelse av filmen⁶, en opplevelse av en film med en unik samhörighet mellom bilder og musikk. Hvorfor oppleves musikken til akkurat denne filmen som så spesielt passende? Hvilke elementer ved

⁵ Senere i oppgaven vil jeg gå inn på ulike likheter mellom Elfman og Burton. En av dem illustrerer imidlertid Elfman selv nydelig her. De snakker begge vanligvis i et virvar av halve setninger og bisetninger, noe som gjør dem, til denne studentens av og til store fortvilelse, nærmest umulig å transkribere.

⁶ En opplevelse det senere skulle vise seg jeg deler med mange.

filmen er det Elfmans fanger opp i sitt partitur? Oppgaven har sitt utspring i en egen, høyst personlig, opplevelse av filmen, og et ønske om å kunne forklare denne.⁷ En personlig innfalsvinkel virket derfor som den mest riktige. I Middleton:” [...] *interpretation is an intersubjective process: we have access to our own assumptions, can report them and compare them with others.*” (Middleton, 1990:217)

Imidlertid er det en ting jeg innledningsvis føler det er viktig å gjøre leseren oppmerksom på. Jeg er på det rene med at deler av oppgaven, og dette kapitlet i særstilling, kan tas til inntekt for et semiotisk musikkssyn. Det er denne siden av Elfmans musikk som i stor grad har stått i fokus i oppgaven, da jeg anså den som mest relevant i forhold til problemstillingen min. Mitt personlige musikkssyn avviker i stor grad fra dette. På grunn av dette har jeg under hele skriveprosessen hatt et svært ambivalent forhold til akkurat denne arbeidsmetoden. Selv om jeg på den ene siden selvsagt der at dette er et viktig aspekt ved filmmusikk generelt, jeg har vært redd for å redusere musikken til et en-til-en forhold, til et ”språk” der hvert eneste lille musikkstykke har en helt entydig, autonom betydning. Et så ensidig musikkssyn gjør jeg her oppmerksom på at jeg tar sterkt avstand fra. Jeg ser selvsagt at det er andre aspekter ved Elfmans musikk, aspekter jeg ikke har belyst i min oppgave. Det at jeg i stor grad har hatt et semiotisk fokus i denne oppgaven, kommer som sagt utelukkende av at det er det som er mest tjenelig for oppgaven.

Til slutt, en liten bønn til leseren: Det å adekvat skulle beskrive musikk ved hjelp av ord er, og kommer alltid til å være, i alle fall i denne studentens øyne, notorisk vanskelig. Å skulle fange noe så flyktig, som taler så direkte til følelsene våre på sidene av en masteroppgave føles til tider rent ut umulig. Jeg har gjennom hele oppgaven vært redd for å ikke yte Elfmans musikk rettferdighet, vårt redd for å bare kunne formidle en liten promille av det magiske musikalske universet han har skapt til leseren. Jeg har derfor i min analysedel lagt spesiell vekt på å finne ord som vekker assosiasjoner, som kanskje kan skape lydlige bilder for leserens indre øre, og på denne måten gi en mer ”korrekt” beskrivelse av hvordan Elfmans partitur lyder. Allikevel er det mitt håp at leseren straks etter å ha lest denne oppgaven går ut og ser ”*Edward Saksehånd*.” Det er slik Elfmans musikk endelig skal oppleves. Som en del av den fascinerende kombinasjonen av lyd og bilde som film er, og ikke som tørre ord på sidene i en masteroppgave.

⁷ ”Den grunnleggende interessen vil i mange tilfeller ha å gjøre med å forstå, forklare og utdype en bestemt **opplevelse** av filmen.” (Larsen, 2005:40)

2. Problemstilling

Mitt prosjekt i denne oppgaven, er å forsøke å forklare og, ikke minst, *forstå* en spesiell opplevelse av filmen. En ”*Edward Saksehånd*” uten Elfmans partitur, står for meg som helt utenkelig. Hans arbeid utgjør en essensiell del av filmen, en del jeg nesten er fristet til å påstå at store deler av filmen ikke ville fungert uten. Men hvorfor? Hva er det som gjør at Elfmans musikk fungerer så godt sammen med Burtons bilder? Hvilke elementer i filmen er det han fanger opp? Hva er det med Elfmans partitur som gjør akkurat *det* så perfekt egnet til å akkompagnere ”*Edward Saksehånd*”? Det er nettopp dette jeg vil se nærmere på i min oppgave. Hvorfor, og hvordan oppstår denne genuine samhørigheten mellom musikk og film? En formulering av min problemstilling ville lyde som følger: Hvorfor oppleves musikk og film som så mye av en helhet i Tim Burtons ”*Edward Saksehånd*”?

Etter min mening kan ”*Edward Saksehånd*” sammenlignes med et bord med tre bein. Burton, Elfman og Depp. Ta vekk en av dem, og ”bordet” faller sammen. Jeg vil derfor prøve å samle disse trådene, og se litt nærmere på hvorfor ”*Edward Saksehånd*” er blitt nettopp slik den er blitt. Hvorfor fungerer samarbeidet mellom disse tre så godt? I og med at partituret, etter min mening, hovedsaklig speiler Edwards følelser og sinnsstemninger, anså jeg det som viktig å vise inspirasjonskildene bak denne figuren, da jeg føler dette har innvirkning på utformingen av selve partituret. Jeg har med dette valgt å se nærmere på karakteren Edward. Hvor kommer han fra? Hva er inspirasjonskildene bak hans skapelse? I denne sammenheng har jeg valgt å gå nærmere inn på regissør Tim Burton og hovedrolleinnehaver Johnny Depps tidlige liv og karriere. Dette fordi deres tidlige erfaringer skulle vise seg å bli viktige for utformingen av karakteren Edward, og det som skulle bli hans endelige fremtoning.

Jeg har også valgt å se nærmere på komponist Danny Elfman, da jeg mener hans tidlige livserfaringer spiller inn på hans forhold til filmen, og til regissøren. Som nevnt tidligere, er det som gjør denne filmen så spesiell, måten bildene og musikken utfyller hverandre på. Jeg mener at en del av svaret på min problemstilling ligger her, i et unikt forhold mellom regissør og komponist. Jeg har derfor gått noe nærmere inn på dette, i et forsøk på å forklare det unike forholde dem i mellom.

Imidlertid har jeg også inkludert et kapittel som ved første øyekast kanskje ikke ser ut til å ha noen større relevans for oppgaven. Det verserer per dags dato flere rykter om Elfmans arbeid. På grunn av enkelte misforståelser rundt hans egne uttalelser i ulike intervju, samt at han ikke har noen formell utdanning, har enkelte satt spørsmålstegn ved hans evner som filmkomponist. Da disse ryktene går direkte på Elfmans evner som komponist, fant jeg det nødvendig å gå nærmere inn på dem, og avklare noen av misforståelsene rundt ham.

Senere i oppgaven vil jeg også se på Elfmans musikk i en ren narrativ kontekst, og prøve å vise hvordan musikken inngår som en del av filmens historiefortelling. Elfmans partitur fungerer på mange måter som filmens ”stemme,” noe som også er med på å knytte film og musikk enda nærmere sammen. For å sette leseren inn i filmen, gir jeg innledningsvis et ganske forenklet handlingsreferat. Når jeg så senere går nærmere inn på enkeltscener, vil jeg da gi et mer detaljert handlingsreferat av den aktuelle scenen.

Til slutt vil jeg se nærmere på kjønn i musikk, og hvordan dette oppfattes. Edward er en filmhelt utenom det vanlige, og befinner seg på mange måter i grenselandet mellom det maskuline og det feminine. En så uvanlig karakter fordrer også et like uvanlig partitur. Også på dette området mener jeg Elfmans partitur utmerker seg spesielt, som et partitur som virker som et nærmest lydlig uttrykk for filmens hovedkarakter.

3. Litteratur og datainnsamling

Min primærkilde for oppgaven anser jeg for å være filmen, da her på DVD i en 10-års jubileumsutgave. Jeg har valgt å ikke analysere noen form for notert materiale i oppgaven. Målet med min oppgave er å forklare en bestemt opplevelse av filmen, altså hvorfor film og musikk oppfattes som så mye av en helhet. Siden denne opplevelsen oppstår kun ved å se filmen, har den altså oppstått uavhengig av enhver form for notert materiale, og jeg anser derfor en nærmere analyse av dette for å være utenfor min oppgaves fokus.

Når det gjelder litteratur om filmmusikk generelt og dens funksjon i film, har det etter hvert kommet ut flere gode bøker på området. Her har mange utgivelser vært viktige for meg, men jeg vil spesielt trekke frem Claudia Gorbmans ”*Unheard melodies: narrative film music*” Fred

Karlins "*Listening to movies: the film lover's guide to film music*," Royal S. Browns "*Overtones and undertones: reading film music*" og sist, men ikke minst, Peter Larsens "*Filmmusikk: historie, analyse, teori*." Jeg har også vært så heldig at det har blitt skrevet flere gode biografier om Tim Burton og Johnny Depp, der de fleste tar for seg "*Edward Saksehånd*" i større eller mindre grad. Litteratur på dette området var derfor heller ikke noe større problem.

Dessverre skulle det å finne litteratur om Danny Elfman vise seg å bli en tidkrevende og vanskelig prosess. Da det ikke er skrevet noen egne bøker om han, måtte jeg i stor grad støtte med til de referansene jeg fant til ham i bøker om Burton og Depp. Gjennom søk på internett fant jeg hovedsakelig kortere artikler fra nettsteder, tidsskrift og andre litt lettere publikasjoner, som for eksempel "*Keyboard Magazine*." Mye av det som er skrevet om Elfman, er av populær, ikke-vitenskapelig art, og litteratur jeg har brukt i oppgaven bærer derfor preg av dette.

"*Edward Saksehånd*" kom ut i 1990. Det ville derfor vært en distinkt mulighet å kontakte noen av de involverte i produksjonen for et eventuelt intervju, og med det få avkreftet eller bekreftet mine antagelser og hypoteser. Dette var også noe jeg vurderte tidlig i arbeidsprosessen, men som jeg senere gikk bort fra, og valgte i stor grad å se bort fra regissør og komponists diverse utsagn og meninger i min analyse. Dette av samme grunn som tidligere. Min, og andres, opplevelse av filmen oppstod uten disse ytre påvirkningene, og bør derfor ikke spille inn på en analyse av denne. Imidlertid har jeg valgt å benytte meg av intervju og liknende med en rekke av de involverte i produksjonen av "*Edward Saksehånd*" i andre deler av oppgaven, mye for å forklare deres forhold til filmen i seg selv, samt de andre medvirkende. Dette fordi jeg mener dette spiller inn på den enkeltes arbeidsprosess, og slik vil ha vært med på å påvirke filmen slik den foreligger i dag.

4. Problemer rundt analyse av filmmusikk.

Når man skal analysere filmmusikk, melder det seg umiddelbart et hovedproblem; Hvordan? De musikkanalytiske metodene brukt for å analysere "vanlig" musikk, må i stor grad

forkastes. Ved analyse av en sats av Mozarts "*Requiem*" er det her satsen i seg selv, eller eventuelt hele messen som er helheten. I utgangspunktet kunne man sikkert brukt et slik modell, og analysert musikken som en egen enhet, sett separat fra filmen. Dette er et syn som i løpet av filmmusikkens relativt korte historie har blitt støttet av flere anerkjente komponister. Arthur Bliss⁸: "*My argument is that in the last resort, film music should be judged solely as music – that is to say, by the ears alone, and the question of its value depends on whether it can stand up to this test.*" (Karlin, 1994:88)

Imidlertid går man glipp av et meget viktig poeng ved å bruke en slik tilnærningsmetode. Filmmusikk er "bruksmusikk." Det er ikke musikk for musikkens egen del, men musikk som er skrevet med det for øye å fungere i forhold til et bestemt sett bilder. Det viktigste med filmmusikk er i hvilken grad den fungerer i forhold til filmen den er skrevet til, og at det er i hvilken grad musikken greier dette, som avgjør om den er "bra" eller "dårlig." Et av hovedpunktene med analyse av filmmusikk vil da nødvendigvis være å belyse nettopp dette. Fungerer musikken i forhold til filmen? Er den med på å fortelle historien? I hvilken grad? Musikken må her analyseres i forhold til bildene. Man må stille seg spørsmålet; "*Hva skjer på lerretet, og hva gjør musikken i forhold til dette?*" Det er her altså ikke musikken selv som er helheten, men filmen. (Larsen, 2005:44)

Forfatter Royal S. Brown definerer film som et "*cinemusikalsk amalgam*," der det er vanskelig, for ikke å si umulig, å skille lyd og bilde fra hverandre. (Brown, 1994:19) For å tilfredsstillende kartlegge en films innvirkning på tilskueren, er det viktig at disse to elementene sees under et, som to sider av samme sak, noe som nødvendigvis må gjenspeiles i valg av analysemodell. Min intensjon med oppgaven har aldri vært å analysere Elfmans musikk sett separat fra filmen, men heller å ta for meg *hele* filmen, og prøve å analysere det lydlige og visuelle sett under ett. Hvordan fungerer de sammen? *Hvorfor* fungerer de sammen? Hvilke virkemidler brukes for å fortelle historien? Spørsmålet blir altså igjen; Hvordan analysere?

Etter å ha lest gjennom bøker på bøker om filmmusikk, hadde jeg lest flere analysemodeller, men ingen som jeg mente var hundre prosent egnet til å belyse nettopp *min* problemstilling. Løsningen ble derfor å lage en egen analysemetode, etter klipp-og-lim prinsippet. Jeg følte at

⁸ Komponist på "*I, Claudius*" (1937), "*The Beggars Opera*" (1953) (Internet Movie Database)

jeg best besvarte problemstillingen ved å låne fra ulike analysemodeller, og sy dem sammen til min egen

4.1 Metodedel

Claudia Gorbman er utvilsomt den filmteoretiker som har hatt størst fokus på interaksjonen mellom film og musikk, og på hvordan disse to elementene virker sammen. Av den grunn har jeg valgt å basere store deler av min analyse på hennes modell "*Classical Film Music: Principles of Composition, Mixing and Editing*."⁹ Gorbman velger her å se bort fra begrepene doxal og paradoxal filmmusikk, to begrep som ellers brukes i stor grad av andre filmmusikkteoretikere.¹⁰ Med doxal filmmusikk menes det musikk som befinner seg innenfor samme uttrykksområde som bildene på lerretet, mens den paradoxale filmmusikken vil gå på tvers av disse. Gorbman introduserer i stedet for begrepet "*mutual implication*", altså "*gjensidig implikasjon*," da hun har vanskelig for å godta den tilsynelatende rigide enten-eller tankegangen som ligger bak begrepene doxal og paradoxal. Musikken er her begrenset til å enten understøtte eller motsi det som skjer på lerretet. Noen andre muligheter finnes ikke. Implisitt i disse to begrepene ligger det også at et bilde til en hver tid vil være autonomt, at det bare finnes *en* tolkning, noe jeg mener faller på sin egen urimelighet. Hvordan kan man forvente at en hel kinosal, fylt med forskjellige mennesker, med ulike livserfaringer og forståelseshorisonter, skal kunne tillegge et bilde en og samme betydning? Gorbman peker også på at man vanskelig kan si at budskap formidlet av to så ulike medier som bilder og musikk med rette kan kalles likt eller ulikt. (Gorbman, 1987:15)

Man kan vanskelig si at Elfmans musikk går på tvers av Burtons bilder, og den ville derfor blitt definert som doxal filmmusikk. Jeg har imidlertid, i likhet med Gorbman, vanskeligheter med å akseptere den tankegangen som ligger til grunn for denne inndelingen, og velger derfor å se bort fra begrepene doxal/paradoxal i min oppgave.

⁹ Fra boken "*Unheard Melodies*." Gorbman, 1987, Indiana University Press.

¹⁰ Denne kategoriseringen av filmusikk har også blitt problematisert av andre teoretikere. Eisler og Adorno: "*From the aesthetic point of view, this relation is not one of similarity, but, as a rule, one of question and answer, affirmation and negotiation, appearance and essence. This is dictated by the divergence of the media in question and the specific nature of each.*" (Eisler og Adorno, 1947:70).

Royal S. Brown har også fokus på samspillet mellom film og musikk i sin bok *"Overtones and Undertones: Reading Film Music."*, og har, som nevnt tidligere, definert film som et *"cinemusikalsk amalgam."* I sin analysemodell *"How to Hear a Movie: An Outline."* fra samme bok, belyser han enkelte aspekter som mangler hos Gorbman. Brown går mer i dybden når det gjelder detaljer rundt for eksempel instrumentasjon og stil, noe som gjør at jeg velger å bruke også deler av hans modell i min analyse. Elfman representerer imidlertid et noe uvanlig problem når det gjelder analyse av hans instrumentasjon. En av hans store hobbyer er å bygge instrumenter, og da spesielt perkusjonsinstrumenter.¹¹ Disse inngår ofte som en del av instrumentasjonen til hans ulike partiturer, og gjør det derfor noe vanskelig å avgjøre med hundre prosents sikkerhet nøyaktig hvilket instrument det er han har brukt. Heldigvis gjelder ikke dette i så stor grad *"Edward Saksehånd"* partitur. I tvilstilfeller er instrumentet notert som *"gamelan"* da det er dette som i hovedsak er hans inspirasjonskilde for egne instrumenter, og lyden er til forveksling lik denne.

Jeg har også valgt å benytte meg av Philip Taggs artikler om mening i musikk, og da spesielt undersøkelsene han har gjort vedrørende maskulinitet og femininitet uttrykt i musikk. Elfmans partitur er basert rundt Edward, en karakter som befinner seg i grenseområdet mellom maskulinitet og femininitet. Han er på mange måter en androgyn skikkelse, og dette fanger Elfman opp i sitt partitur. For å se nærmere på dette, har jeg valgt å se på Elfmans musikk i forhold til Taggs undersøkelse. Selv om jeg selvsagt ser at Taggs undersøkelser på området er ganske begrenset, er de likevel så interessante at jeg har valgt å inkludere de her.

5. Komponist, regissør og hovedrolleinnehaver.

Det er tre essensielle ingredienser i *"Edward Saksehånd."* Burton, Depp og Elfman. Fjern en av dem, og den magien som gjør filmen så spesiell vil forsvinne. Hovedgrunnen til at filmen

¹¹ "It was [...] in Africa that he became interested in building instruments, especially percussion instruments. He built three percussion orchestras, one composed of West African-style balophones, which resemble xylophones. In Africa they are made of bamboo and gourds, too fragile for Elfman to take home, so he built his own. He had to invent ways to make huge gourdlike resonators, and ended up using weather balloons and fibreglass and resin. He also made an Indonesian-style gamelan, using metal tubes, and a "kitchen orchestra" made out of found objects such as brass pans and army surplus pots. His pride and joy is still the celeste he made out of Schlitz beer cans." (McMahan, 2005:494)

fungerer så bra, er disse tre, deres livserfaringer på det tidspunktet filmen ble lagd, og måten de utfyller hverandre på.

5.1 Danny Elfman, tilfeldigvis filmkomponist.

Daniel Robert Elfman ble født 29. mai 1953, og vokste opp i Crenshaw, Los Angeles.¹²(Internet Movie Database) Han ble tidlig interessert i musikk, og lærte seg selv å spille orgel med å etterligne orgelsoloen fra Doors klassikeren ”*Light My Fire*.” Etter at hans drømmer om å bli trombonist ble knust da han ble fortalt han ikke hadde lange nok armer, var han innom flere instrumenter, før han i sitt siste år på High School bestemte seg for fiolin.

Etter å ha fullført High School i 1971, tok han et år fri, som ble brukt til å haike gjennom Vest Afrika. Han tok med seg fiolinen, og lærte å spille denne på veien. På turen opplevde han for første gang musikkformen Highlife¹³, som skulle bli svært viktig for hans videre musikalske utvikling. Et vanlig Highlife band har sju eller åtte medlemmer, som spiller henholdsvis gitar, bongotrommer, bass og messinginstrumenter, noe som senere skulle bli malen for ”*Oingo Boingo*.”

Mens Elfman var i Afrika hadde hans eldre bror, regissøren og komponisten Richard, startet musikkteatergruppen ”*The Mystic Knights of the Oingo Boingo*,” sammen med sin franske kone, sangeren og akrobatene Marie-Pascal. De ba Danny om å være med, og han fikk raskt hovedansvaret for musikken. Det var først under arbeidet med Mystic Knights Danny lærte å skrive musikk. Gruppens repertoar bestod hovedsaklig av nytt materiale og gamle jazzklassikere. Det var Dannys jobb å transkribere noter til alle i ensemblet. Elfman har i intervju fortalt at det var her han lærte seg å stole på sitt eget gehør. Han oppdaget at ved å

¹² I følge flere biografier ble han født i Amarillo, Texas, der hans far, som var med i flyvåpenet, var stasjonert. Dette er imidlertid en løgn Elfman begynte å fortelle da han var lei av å gjøre intervju etter intervju, som etter hvert har sneket seg inn i flere bøker. (Internet Movie Database)

¹³ Janet K. Halfyard ”*Highlife is a twentieth-century African fusion of several different musical idioms that have been finding their way to Africa since the nineteenth century. The hymns introduced by Christian missionaries during the nineteenth century produced a musical idiom that combines European harmony with African Practices. The brass instruments of British military bands from colonial days led to the use of brass as the main melodic instrumental group in a typical Highlife band, with the usual 4/4 meter, not typical of traditional African music, reflecting the regular rhythm of military marches. This is then blended with polyrhythmic ideas from African traditional music played on percussion in an improvisational idiom that owes a great deal to jazz, which became as influential as dance music in Ghana and Nigeria from the 1920s onward.*” (McMahan, 2005:195)

lytte nøye til en innspilling, kunne han ”fryse” det han hadde hørt i hodet, for så å skrive det ned, en ferdighet han skulle få stor nytte av senere. (McMahan, 2005:193-195)

Gruppen bestod opprinnelig av 20 medlemmer, med flere kvinnelige vokalist¹⁴. Etter hvert falt noen medlemmer fra, men de 12 gjenværende opptrådte som gatemusikanter i flere år, med Danny på bongotrommer, fiolin og trombone.

”*The Mystic Knights of The Oingo Boingo*” ble formelt oppløst i 1978. Noen av de gamle medlemmene ble med Danny i hans nye band, ”*Oingo Boingo*.” En av disse var gitarist Steve Bartek, som senere skulle bli Elfmans orkestrator. All musikk ble nå hovedsaklig komponert av Elfman, som utviklet en noe uortodoks arbeidsmetode. Han komponerte først ferdig melodien i hodet. Når denne var fullført, spilte han den på et instrument. Hvis han først kunne spille melodien, kunne han også skrive den ned. Siden han ikke hadde noen formell skolering innenfor musikk, ble det nå Barteks jobb å transkribere Elfmans musikk for de ulike bandmedlemmene. Dette er i store trekk den arbeidsmetoden Elfman fremdeles bruker, og er noe av bakgrunnen for ”*Elfman Myten*,” som jeg diskuterer nærmere senere.

Elfmans neste store sjanse skulle komme fra ganske uventet hold. Skuespilleren Paul Reubens, stjernen fra barne-tv showet ”*Pee-Wee’s Playhouse*”, hadde, gjennom sitt alter ego Pee-Wee Herman, blitt noe av en kultfigur. På bakgrunn av tv-showets suksess, hadde produksjonsselskapet Warner Brothers nå bestemt seg for å overføre denne til kinosalen. For å fylle rollen som filmens regissør hadde de hentet inne en ung, lovende, og til da nærmest ukjent Tim Burton. Med unntak av kortfilmene ”*Vincent*” (1982) og ”*Frankenweenie*” (1984) skulle filmen bli hans regidebut.

Både Burton og Reubens var interesserte i alternative løsninger for filmens musikk, og begynte derfor å se etter komponister utenfor Hollywoods mer tradisjonelle sirkel. Burton hadde lenge vært fan av Elfman, og hadde vært på flere av Oingo Boingos konserter på legendariske Whiskey A Go Go¹⁵ i Los Angeles. Reubens kjente, og likte, Elfmans musikk hovedsaklig gjennom hans musikk til broren Richards film ”*Forbidden Zone*” fra 1980. Til

¹⁴ Blant disse var Miriam Cutler, som senere selv skulle bli en anerkjent filmkomponist. Blant hennes mest kjente filmer finner vi blant annet ”*Lost in La Mancha*” fra 2002. (McMahan, 2005:195)

¹⁵ Stedet er kanskje mest kjent som konsertscene for The Doors på 60-tallet, og som åsted for deres noe ”utagerende” konserter...

Elfman store forbauselse¹⁶ ble han kalt inn til et møte, og etter å ha levert inn en demo, ble han tilbudt jobben. (McMahan, 2005:196) Elfman selv var ikke like overbevisst om sine egne evner, og vurderte sterkt å takke nei. "[...] *I decided to blow it off, that I'd finally blustered my way into something I couldn't pull off, and I was probably going to wreck their film, and I decided to say no. And on a whim, I later thought, "ah, f—it, why not?" But it was really 50/50; it was kinda like the flip of a coin.*" (Willam, 1994.) Heldigvis for Elfman, så var ikke dette "*something [he] couldn't pull off,*" og filmen ble i stedet for en av årets store kassasuksesser.

I dag, 20 år etter, er Danny Elfman en av Hollywoods mest produktive og suksessfulle¹⁷ komponister, med mer en 100 filmer "på samvittigheten," og har tilsynelatende fått et slags merkelig monopol på musikk til filmer basert på tegneserier¹⁸. I tillegg har han bidratt med musikk til en rekke tv-produksjoner, og er her kanskje mest kjent for kjenningmelodien til animasjonsserien "*The Simpsons*."¹⁹ Han har fortsatt sitt samarbeid med Burton, og har, med unntak av "*Ed Wood*"²⁰ (1994), satt musikk til alle hans filmer. Samarbeidet deres nådde et høydepunkt i 1990, med Elfmans og kritikernes favoritt, "*Edward Saksehånd*." (McMahan, 200:195-197)

5.1.1 "Elfman-Myten"

Som nevnt tidligere, har Elfman ingen formell skolering i musikk. Han er, etter eget utsagn, ikke særlig flink til å skrive noter, og får derfor hjelp av orkestrator Steve Bartek med å skrive ut sine komposisjoner for orkester. Hans nære samarbeid med Bartek har gitt liv til et seiglivet rykte, som til stadighet sirkulerer på internett og i diverse publikasjoner. Det påstås her at den "virkelige" Danny Elfman ikke kan skrive musikk i det hele tatt. Han er ikke noe annet enn en gallionsfigur for et helt team av komponister, og det er disse som egentlig har skrevet alle de

¹⁶Elfman:" [...] *I got called into this meeting with Tim Burton and Paul Rubens, and I didn't know why they were calling me in for the meeting. The first thing I asked was, why me?"* (Willam,1994)

¹⁷ Han har blitt referert til som "Hollywood's hottest film composer." (Internet Movie Database)

¹⁸ I tillegg til musikken til de to Batman-filmene i Burtons regi, har Elfman også skrevet musikk til filmene "*The Hulk*" (2003), "*Spiderman*" (2002), "*Spiderman 2*" (2004). (Internet Movie Database)

¹⁹ Twentieth Century Fox Television

²⁰ På grunn av en uenighet mellom Elfman og Burton, hadde "*Ed Wood*" musikk av Howard Shore. Problemene mellom dem ble senere løst, og de gjenopptok sitt samarbeid. (Keaveney, 2007)

partiturene som vanligvis blir kreditert Elfman. Alternativt er det orkestrator Steve Bartek som får æren for Elfmans produksjon.

Ryktet skal ha oppstått da Elfman i et intervju med *"Keyboard Magazine"* fortalte om sin arbeidsmetode, og om sitt nære samarbeid med Bartek. Elfman fortalte at han selv skriver et sted mellom 12 og 16 takter, som etterpå blir transkribert av Bartek, som i etterkant også tar seg av orkestreringen. Intervjuet ble gjort i forbindelse med Elfmans arbeid på Burtons *"Batman,"*²¹ der han også samarbeidet med dirigent Shirley Walker. Elfman fortalte derfor også at hun, etter en ide av Burton, transkriberte Elfmans arrangement av sangen *"Beautiful Dreamer,"* som ble brukt i partituret²². Komponist Micah D. Rubenstein så på artikkelen som en fornærmelse mot hans yrkesgruppe, og forfattet et meget krast leserbrev som ble publisert i Keyboards påfølgende nummer. Han beskyldte både Elfman og Keyboard Magazine for å forherlige *"musical incompetence."*²³ (Rubenstein, 1990) I følge forfatter Janet K. Halfyard, som tar nøyte for seg beskyldningene mot Elfman i sin bok *"Danny Elfman's Batman, A Film Score Guide,"*²⁴ kostet utsagnene fra Rubenstein Elfman en Oscar-nominasjon det året. (McMahan, 200:203)

Beskyldningene mot Elfman har blitt tilbakevist av flere. Musikkritiker Lukas Kendall, som selv har intervjuet Elfman om hans arbeidsmetoder, skriver i sin artikkel *"Danny Elfman, From Pee-Wee to Batman or Two Films a Year."*²⁵

"Nothing has been as pervasive or as damaging to Elfman's reputation as the constant belief and insistence by others that he doesn't write his own music. Never mind the similarity of style from score to score, the fact that he has continued to write large-scale scores without using Shirley Walker to conduct, who people at one point assumed really wrote Batman; that the scores his lead orchestrator Steve Bartek has done on his own have been completely different from Elfman's music; and the sheer illogic to the

²¹ Robert L. Doerschuck, "Danny Elfman: The Agony and the Ecstasy of Scoring Batman." Publisert i Keyboard, October 1989, 85. Sitert i Halfyard, side 11.

²² Elfman har aldri lagt skjul på at ideen til dette kom fra Burton, og at selve transkriberingen ble gjort av Walker. (Halfyard, 11:2004)

²³ Rubenstein: "In the complex world of film and orchestral music, there are no shortcuts. If you can't do it yourself, you have to have the money to hire competent, conservatory-trained people such as (orchestrator) Steve Bartek or (conductor) Shirley Walker." (Sitert fra utdrag av brevet, publisert på oingoboinouk.tripod.com/openletter.html)

²⁴ Scarecrow Press, 2004

²⁵ Først publisert i "Film Score Monthly", nummer 62, oktober 1995.

assumption that Elfman would have hidden an army of ghost-writers somewhere without anyone naming names or coming forward.”

(Kendall, 1995)

Kendall har også intervjuet Bartek, som uttalte følgende om hans og Elfmans samarbeid: *”[H]e’s not good at bass clef, but he does everything in treble clef with an octave marking so you know exactly where he wants it to sound.”*²⁶ Halfyard undersøkte Batmanpartituret, nå oppbevart ved Universitetet i Austin, Texas, og bekrefter Barteks utsagn i sin bok²⁷. (McMahan, 2005:204) Elfman selv tar det hele med knusende ro. Han mener at musikken, samt hans 20 år i bransjen taler for seg selv.²⁸

5.2 Tim Burton, barndom og ungdomstid.

Timothy William Burton ble født 28. august 1958, som den første sønnen av Jean og Bill Burton. Han vokste opp i Burbank California, en forstad til Hollywood. På tross av at TV og filmproduksjon var en av den lille byens absolutte hovednæringer²⁹, var byen på alle andre måter prototypen på 50-tallets amerikanske forstad. Allerede som barn var dette en verden Burton ikke følte seg hjemme i. Han forstod verken det tilsynelatende idylliske forstadslivet, eller menneskene der. Følelsen var tydeligvis gjensidig. Burton:

²⁶Hentet fra Lukas Kendalls *“Interview: Steve Bartek.”* Først publisert i Film Score Monthly, December 1995, side 15-16. Her sitert i McMahan *“The Films of Tim Burton.”*

²⁷ Elfman forklarer Barteks rolle slik: *“I use orchestrators, not arrangers. The difference may seem subtle, but it’s not.” he explains. “The orchestrators job is to take music which has been clearly written and balance it for the size orchestra that has been designated. Steve Bartek has been my primary orchestrator on almost every film I’ve done. He never changes a melody, he doesn’t add counterpoint, he does not change or add harmonies. That’s the composer’s job. He will elect what instrumentation might best express what I’m trying to convey in terms of doubling melodies and dividing the parts of the string section so they can be used most effectively. I don’t want to minimize this job, it’s very important. It’s time-consuming and I, like most composers, depend upon our orchestrator to complete the final stage of the scoring.”* (Kendall, 1995).

²⁸ Elfman: *“I still have people out there to this day, lots of them, who claim that I don’t write my own music, that I’ve got these teams of people who do it for me, and even people who claim they have proof! I mean, it just never ends. I went to Italy a couple years ago, and I met a composer at a party, and he said, “So, I hear you don’t write any of your own music. Is it true?” I figure, well, after 10 years, what the hell, it doesn’t matter.”* (Willam, 1994)

²⁹ Flere av de storeproduksjonsselskapene, blant annet Warner Bros, Disney og NBC, har sine hovedkvarterer i nettopp Burbank. (Burton on Burton, 2000:1)

"I get the feeling people just got this urge to want to leave me alone for some reason, I don't know why exactly. It was as if I was exuding some sort of aura that said 'Leave Me The Fuck Alone.'" (Burton on Burton, 2000:2)

Til og med forholdet til hans egen familie opplevdes som svært vanskelig. Forholdet til faren var spesielt anstrengt, og ting ble etter hvert så ille at Burton, i en alder av ti år, valgte å flytte hjemmefra, og tilbrakte resten av barndommen hos sin bestemor. (Times Online, 2006)

Burton søkte tilflukt foran TV og på kino. Dette var en verden han kjente seg igjen i, og han utviklet en spesiell forkjærlighet for monsterfilmer. *"King Kong, Frankenstein, Godzilla, the Creature from the Black Lagoon – they're pretty much all the same, they just have different rubber suits or make-up. But there was something about that identification. Every kid responds to some image, some fairy-tale image, and I felt most monsters were basically misperceived, they usually had much more heartfelt souls than the human characters around them."* En annen av Burtons store interesser på denne tiden var tegning, og hans artistiske talent kom tidlig til syne. I niende klasse vant han første premie i en tegnekonkurranse holdt av det lokale renholdsverket. Premien bestod av den svimlende sum av 10 dollar, samt æren av å se tegningen sin pryde Burbanks søppelbiler i hele to måneder. Jul og Halloween gav Burton enda en mulighet til å tjene ekstra lommepenger, når han oppdaget at lokale butikkeiere var mer enn villig til å betale han for å dekorere vinduene deres med henholdsvis julenisser og snølandskap, eller spøkelser og edderkopper, alt avhengig av årstiden. (Burton on Burton, 2000:6)

Som 18-åring vant han et stipend til California Institute of the Arts (Cal Arts), og begynte ved animasjonslinjen der. Skolen var opprinnelig startet av Walt Disney selv, og var på mange måter nærmest en rekruttskole for fremtidige Disney-animatører. På slutten av hvert år leverte alle studentene inn en kort animasjon til vurdering hos Disney, og elevene som viste mest potensiale ble tilbudt jobb. På slutten av sitt tredje år ved Cal Arts leverte Burton inn filmen *"The Stalk of The Celery Monster"*. I følge ham selv var filmen idiotisk. Disney var tydeligvis ikke enig i dette, og tilbød Burton fast jobb som animatør. (Burton on Burton, 2000:6-8)

Burton jobbet i det store Disney-konsernet, men det som i utgangspunktet burde ha vært drømmejobben, utviklet seg etter hvert til et mareritt. Disney og Burton var *ikke* en god blanding. Da Burton ble ansatt i 1979, var Disney i full gang med filmen *"The Fox and the*

Hound” (1981) og arbeidet med denne skulle utløse Burtons dypeste depresjon noensinne. Hver eneste dag i tre hele år ble brukt til å tegne rever. Små søte Disney-rever, som Burton, i alle fall i egne øyne, ikke en gang fikk til å tegne.³⁰

Det monotone arbeidet gikk dypt inn på Burton:” [...] *what’s odd about Disney is that they want you to be an artist, but at the same time they want you to be a zombie factory worker and have no personality. It takes a very special person to make those two sides of your brain coexist.*” (Burton on Burton, 2000:10) Det ble etter hvert tydelig både for Burton og folkene rundt ham at han hadde problemer. *Store* problemer. Han tilbrakte store deler av arbeidsdagen sittende alene inni et skap. I de tilfellene han faktisk befant seg ved pulten sin, satt han gjerne oppå den, eller aller helst under den. Han lærte seg også å sove sittende, med en blyant i hånden, slik at han kunne se ut som om han tegnet hvis noen tilfeldigvis skulle komme inn på kontoret hans. Alt for å minimere antall timer han brukte på å tegne små, søte Disney-rever.

Imidlertid var ting nå i ferd med å snu seg for Burton. Hans egne tegninger hadde blitt lagt merke til hos Disney, og han ble ansatt som konseptdesigner på deres neste film ”*The Black Cauldron*.” Han fikk nå total artistisk frihet, og satt i flere måneder alene på et rom og tegnet nøyaktig det han ville. Hekser, bord, hus, hva som enn dukket opp i hodet hans. Men, når produksjonsstart på filmen nærmet seg, valgte Disney å hente inn enda en animatør, Andreas Deja, for å samarbeide med Burton. Koblingen ble ikke noen stor suksess. Deja og Burton var totalt ulike³¹, og det eneste som avslørte at de faktisk jobbet på samme prosjekt, var at de tilfeldigvis befant seg i samme rom store deler av dagen. De satt i hver sin ende, og jobbet med sine egne ting, totalt uavhengig av hverandre. Dejas arbeid viste seg å være mer hva Disney hadde tenkt seg, og når filmen kom ut i 1985, var det uten at en eneste av Burtons ideer hadde blitt brukt.

Burton hadde nå total artistisk frihet, men var allikevel fanget i en underlig tilværelse. Burton:

”I basically exhausted all of my creative ideas for about ten years during that period. And when none of it was used, it was kind of funny. I felt like a trapped princess. I had

³⁰Burton: ”[...] I got all the cute fox scenes to draw, and I couldn’t draw all those four-legged Disney foxes. I just couldn’t do it. I couldn’t even fake the Disney style. Mine looked like road kills. So luckily I got a lot of far off shots to do. But it was not good; it was like Chinese water torture. Perhaps it was just the film I was working on. Imagine drawing a cute fox with Sandy Duncan’s voice for three years. It’s not something you can relate to very much.” (Burton on Burton, 2000:9)

³¹Burton:”*It was like a friendly version of The Odd Couple.*” (Burton on Burton, 2000:12)

a great life, in a way. I was able to draw anything I wanted, but it was like working in this completely sealed environment in which you would never see the light of day.”

(Burton on Burton, 2000:12)

Gjennom hele denne perioden ble han fulgt av et bilde som til stadighet dukket opp i tegningene hans. En mann med saksehender.....

5.3 Johnny Depp, ”TV Boy.”

En av de aller viktigste oppgavene innenfor filmproduksjon tilfaller utvilsomt den castingansvarlige. Riktig skuespiller i riktig rolle har uvurderlig betydning for en film, og er ofte med på å avgjøre hvordan det endelige utfallet blir. Burtons valg til hovedrollen i *”Edward Saksehånd”*, dog et som ble mottatt med en viss skepsis fra produksjonsselskapets side, skulle vise seg å ha enorm betydning for karakteren Edward og hans endelige utforming. Johnny Depp var, på dette tidspunktet, med de erfaringene han hadde, og på det stedet han stod i sitt eget liv, det perfekte valg til å spille Edward.

20th Century Fox hadde i utgangspunktet sagt ja til å gi Burton total kunstnerisk frihet i arbeidet med *”Edward Saksehånd,”* men var noe nervøse for at en film om noe så sært som en mann med saksehender ville slå an, og følte derfor at filmen trengte en høyt profilert stjerne i hovedrollen. Flere navn ble foreslått: William Hurt, Tom Hanks, Robert Downey Jr.³² Men øverst på ønskelisten stod kun et navn. Tom Cruise. Burton: *”They are always saying, here is a list of five people who are box-office, and three of them are Tom Cruise.”* (Burton on Burton, 2000:91)

³² Andre, mer kuriøse navn ble og nevnt i forbindelse med hovedrollen: *”Supposedly (and unsurprisingly, if one thinks of his Bad-era look, not to mention his continuing alienation from mainstream American society) musician Michael Jackson was eager to play the role, but he was never formally approached.”* (Matthews & Smith, 2002:96)

Cruise var aldri Burtons visjon av Edward, men 20th Century Fox brukte likevel flere måneder på å få han til å spille rollen. Cruise i utgangspunktet interessert, var noe nervøs for å spille en så lite maskulin rolle som Edward. (Matthews & Smith, 2002:96) Edwards I tillegg var han allerede tilknyttet et annet prosjekt, ”*Days of Thunder*” (1990) og i og med at innspillingen av denne kolliderte med arbeidet på ”*Edward Saksehånd*,”³³ takket han etter hvert nei til rollen, til Burtons store lettelse: ”*I knew he wouldn’t do it and I’m glad he didn’t... [but] we had to go through the pretence... I simply went along with their suggestions to get my bearings, knowing it would work out the way I wanted it to anyway.*” (Matthews & Smith, 2002:97)

Og det Burton ville, var å se tv-stjernen Johnny Depp i hovedrollen. Depp hadde blitt sendt manuset til ”*Edward Saksehånd*” av sin agent, og var fullstendig overbevist om at dette var rollen han var født til å spille, en rolle han *måtte* spille. Han ganske enkelt *var* Edward. (Burton on Burton, 2000:x) Allerede etter første møte var både Burton og produsent Denise Di Novi helt enige med Depp. De hadde funnet sin Edward. (Matthews & Smith, 2002:97)

Depp virket i utgangspunktet som et noe merkelig valg til hovedrollen. Hans tidligere filmkarriere begrenset seg til ulike biroller i en rekke lavbudsjettsfilmer.³⁴ Rollen Depp hadde trodd skulle bli hans store gjennombrudd, Løytnant Lerner i Oliver Stones ”*Platoon*,” hadde dessverre blitt så godt som klippet bort. I stedet for var han nå mest kjent som Konstabel Tom Hanson i ”*21 Jump Street*,” en tv-serie om unge politietterforskere, med ungdomsforbrytelser som sitt spesialområde. Selv om han i utgangspunktet hadde vært positivt stilt til rollen, og den økonomiske tryggheten som kom med å ha en fast kontrakt, begynte den etter hvert å føles som en felle. (Robb, 1996:37) Depp hadde ambisjoner om en videre filmkarriere, men kontrakten med ”*21 Jump Street*” satte en effektiv stopper for dette. Han ble ikke kvitt Tom Hanson, rollen han beskrev som ”*[...] borderline Fascist (cops in school... Christ!)*,” uansett hvor mye han ville det. (Burton on Burton, 2000:ix) Og med han fulgte det noe Depp på ingen måte var forberedt på. Berømmelse.

Depps stjernestatus oppstod nærmest over natten. Plutselig var ”*21 Jump Street*” Amerikas nye favorittserie. Scener ikke ulike Beatlemania på sitt høydepunkt utspant seg hver gang

³³ Edward utseende var og en kilde til bekymring hos Cruise: ”*He was just worried about his box office features being covered up in make-up and scars and had requested Burton that the ending of the film be changed so that Edward’s features could revert to normal.*” (Robb, 1996:63)

³⁴ Ironisk nok var Depps første filmrolle i Wes Cravens ”*A Nightmare on Elm Street*” fra 1984. Depp spiller her et av de første ofrene til Freddy Kruger, ”*[a] razor-gloved dream killer [...], to whose appearance many critics compared Edward’s.*” (McMahan, 2005:107)

skuespillerne viste seg offentlig. De ble møtt av hylende menneskemengder, klare til å gjøre hva som helst for få et lite glimt av dem. Og den de aller helst ville se? Johnny Depp. Å leve et normalt liv ble totalt umulig. Så godt som samtlige tenåringsmagasin hadde Amerikas nye favoritt, Konstabel Tom Hanson, på forsiden. Han havnet blant Rolling Stone Magazines "*Hot Faces of 1988*," mens US Magazine kåret han til en av Hollywoods "*10 sexiest bachelors*." (Robb, 1996:37) I tillegg til dette kom alle brevene fra fans, som nå for alvor begynte å strømme inn. På høyden av "*21 Jump Streets*" popularitet mottok Depp minst 10 000 brev i måneden. Og det virket som om den unge Konstabel Hanson appellerte spesielt mye til ungdom med problemer: "*I've gotten weird letters, suicide letters, girls threatening to jump if I don't get in touch with them. [...] Kids write to me and say they're having these problems or they want to commit suicide or something. It's scary. I have to say 'Listen, I'm just an actor, not a professional psychologist. If you need help, you should go and get it.'*" (Robb, 2006:37-38) Johnny Depp var Amerikas "*flavor of the month*." Han var over alt, på forsiden av alle blader, på veggene av alle pikerom. Likt for sin jobb som skuespiller, *tilbedt* på grunn av sitt utseende. Hans "*angelic punk face and [...] hair cascading James Dean-style into his eyes*" (DeAngelis, 2000:294) gjorde han til den perfekte tenåringsrebell og idol, en rolle han selv var *intenst* ukomfortabel med.. I hans egne ord: "*Dumb-founded, lost, shoved down the gullets of America as a young Republican. TV boy, heart-throb, teen idol, teen hunk. Plastered, postered, postured, patented, painted, plastic!!! Stapled to a box of cereal with wheels, doing 200 mph on a oneway collision course bound for Thermos and lunch-box antiquity. Novelty boy, franchise boy. Fucked and plucked with no escape from this nightmare.*" (Burton on Burton, 2000:ix)

Sjenert av natur ble den voldsomme oppmerksomheten totalt overveldende for Depp. Han ville bli anerkjent for sitt arbeid som skuespiller, ikke for sitt utseende. Presseagenten hans tok imot journalister med velkomsten: "*I hope this isn't going to be about that teen-idol bullshit. We're really sick of that shit.*" (Schneller, 1998³⁵) Depp selv fant tilflukt i et stadig eskalerende rusmisbruk, og alkohol og narkotika ble snart en dagligdags del av livet hans.

Etter flere forsøk på å få sparken fra "*21 Jump street*", og dermed kvitte seg med sitt forhatte alter ego Tom Hanson, innså en resignert Depp at han var fanget i tv-land. Når hans tilmålte "*15 minutes of fame*" var over ville han mest sannsynligvis ende sine dager som "*just another*

³⁵ Depps presseagent Jeff Ballard, sitert i et intervju Depp gjorde med Rolling Stone Magazine i 1998.

piece of expendable Hollywood meat.” Alles yndling den ene dagen, glemt den neste. (Burton on Burton, 2000:xii)

5.4 Edwards opprinnelse.

Karakteren Edwards spede begynnelse finner vi i Burtons tidlige barndom og ungdomstid. "Edward Saksehånd" er en av regissørens mest personlige filmer så langt, faktisk i så stor grad at enkelte har valgt å sette likhetstegn mellom Edward og Burton, og med det leser filmen som regissørens iscenesettelse av egen barndom og ungdomstid. Selv om dette er en sannhet med store modifikasjoner, er det hevet over en hver tvil at Burton *absolutt* har hentet inspirasjon fra sitt eget liv når han skapte Edward. Han har selv uttalt at karakteren hadde sitt utgangspunkt i følelsen av å ikke høre hjemme, følelsen av å ikke kunne kommunisere med de rundt deg. Burton:

“The idea actually came from a drawing I did a long time ago. It was just an image that I liked. It came subconsciously and was linked to a character who wants to touch but can’t, who was both creative and destructive – those sort of contradictions can create a kind of ambivalence. It was very much linked to a feeling. The manifestation of the image made itself apparent and probably came to the surface when I was a teenager, because it is a very teenage thing. It had to do with relationships. I just felt I couldn’t communicate. It was the feeling that your image and how people perceive you are at odds with what is inside you, which is a fairly common feeling. I think a lot of people feel that way to some degree, because it’s frustrating and sad to feel a certain way but for it not to come through. So the idea had to do with image and perception.”
(Burton on Burton, 2000:87)

Som diskutert tidligere hadde Johnny Depp sine egne problemer i forbindelse med temaene ”*image and perception*,” og hans egne erfaringer rundt filmens tema, ble raskt en kilde til fascinasjon og inspirasjon for Burton. Faktisk i så stor grad at filmen etter hvert skulle komme

til å gjenspeile regissørens syn på sin hovedrolleinnehaver og hans måte å takle sin kjendisstatus på.³⁶ (Breskin, 1997:349)

Nettopp dette, Depps kjendisstatus, og hans egne vanskelige forhold til denne, gav Depp en unik forståelse av filmens tema. Det at filmen i så stor grad reflekterte hans eget liv på innspillingstidspunktet, er en av hovedgrunnene til at Depps skildring av Edward ble så troverdig. Han kjente så alt for godt til følelsen av å være en outsider, følelsen av å ikke bli sett for den du er. Dette gav Depps skuespillerprestasjon en dybde den sannsynligvis ellers ikke ville ha hatt. Han ikke bare kunne identifisere seg med Edward, han på mange måter *var* Edward. Burton: “[...] *you look at him and get a feeling. There’s a lot of pain and humour and darkness and light. It’s just a very strong internal feeling of loneliness. It’s not something he talks about or even can talk about, because it’s sad.*” (Burton on Burton, 2000:92)

Man kan heller ikke komme utenom at Edward Saksehånd var en rolle Depp var bokstavelig talt desperat etter å spille. Dette var rollen han hadde ventet på i årevis, rollen som skulle befri han fra marerittet ”*21 Jump street*” hadde blitt. Edward var rollen han, etter eget utsagn, var *født* til å spille³⁷, rollen han håpet skulle komme til å forandre hele livet hans. Det å ha en skuespiller som ser på rollen som sin ene store sjanse, som føler at hans videre karriere totalt står og faller på hans prestasjon i denne ene filmen, tjente utvilsomt til filmens fordel. Rollen som Edward var så viktig for Depp at det var helt umulig for han å gjøre noe annet enn å gå et hundre og ti prosent inn for rollen.

Et annet av Depps bidrag til filmen, og kanskje hans aller viktigste, var å kaste ut store deler av Edwards dialog. (Robb, 2006:63-67) Med dette var Depp i stor grad med på å definere karakteren Edward, og hans personlighet. Som jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven, er Edward i stor grad den passive parten i filmen. Avgjørelser blir tatt for han, folk handler på hans vegne. Dette at han med Depps avgjørelse også ble tilnærmelsesvis stum, gjør at han

³⁶ Burton: “*And then you’ve got Johnny Depp [playing Edward] who brings a certain thing to it himself. Actually, it turned into more my perception of him, in a way – what I saw in him, what he goes through, how he is perceived*” (Breskin, 1997:349)

³⁷ Depp om perioden da han ventet på svar fra den castingansvarlige: “*It was now not something I merely wanted to do, but something I had to do. Not for any ambitious, greedy, actory, box-office-draw reason, but because the story had taken residence in the middle of my heart and refused to be evicted. What could I do? At the point when I was just about to resign myself to the fact that I would always be TV boy, the phone rang. ‘Hello?’ I picked up. ‘Johnny ... you are Edward Scissorhands,’ a voice said simply. [...] I became instantly religious, positive that divine intervention had taken place. This role for me was not a career move. This role was freedom.*” (Burton on Burton, 2000:xi)

fremstår som enda mer sårbar, enda mer følsom, og, om mulig, enda mer passiv. I tillegg overløt Depp med dette rollen som Edwards "stemme" til Elfmans musikk, og gjorde samspillet mellom den og Edward enda viktigere, og, ikke minst, musikken *i seg selv* viktigere.

5.5 Burton og Elfman.

"It is impossible to talk of Tim Burton's films without mentioning the work of composer Danny Elfman [...]"

(McMahan, 2005:193)

I tidligere kapitler har jeg vært inne på Burton og Elfmans lange samarbeid. Det sier seg selv at dette har hatt innvirkning på måten de jobber sammen på, og med dette, *"Edward Saksehånd"* partitur. Når filmen kom ut i 1990, hadde Burton og Elfman alt samarbeidet på tre tidligere filmer; *"Pee-Wee's Big Adventure"* (1985), *"Beetle Juice"* (1988), og *"Batman"* (1989). På grunn av deres tidligere samarbeid, var det her alt etablert en tillitt mellom komponist og regissør. Dette gjorde at Elfman ble involvert svært tidlig i arbeidsprosessen. Han fikk lese filmens manus allerede før filmingen startet, men fikk sitt første virkelige inntrykk av hvordan filmen ville fortone seg da han besøkte settet i Florida, og for første gang fikk se Burtons Suburbia. En så tidlig involvering fra komponistens vil selvsagt ha innvirkning på utformingen av partituret. Komponisten får med dette en ide om hvordan filmen vil fortone seg svært tidlig i arbeidsprosessen, og eventuelle musikalske ideer får dermed lengre tid til å modnes.

Et annet resultat av deres tidligere samarbeid var at Elfman på dette tidspunktet hadde lært seg hvordan Burton tenkte som regissør, og hadde derfor i stor grad et ganske klart bilde av hva slags krav han stilte til et filmpartitur. Elfman hadde, i egne ord, "knekt koden", noe det er rimelig å anta forenklet hans arbeid betraktelig på *"Edward Saksehånd"*.³⁸ I tillegg medførte deres lange personlige og profesjonelle forhold at regissør og komponist på dette tidspunktet kjente hverandre svært godt, noe som også høyst sannsynlig lettet kommunikasjonen dem i

³⁸ Sitat Elfman *"I look at a director always as a secret code that has to be cracked."* (Karlin, 1994:14)

mellom. I og med at det å uttrykke seg verbalt ikke er Burtons sterkeste side, er dette av uvurderlig betydning i et samarbeid med han. (McMahan, 2005:205)

Det er også rimelig å anta at regissør og komponists til tider svært så sammenfallende livshistorier og interesser har bidratt til å styrke deres personlige og profesjonelle forhold. Burton og Elfman er begge totalt selvlærte innenfor sine respektive fagområder, et element som høyst sannsynlig har vært med på å øke samhørigheten dem i mellom. I tillegg har komponist og regissør her svært like referanserammer. Både Burton og Elfman har vokst opp på skrekkfilmer, og deler en dyp fascinasjon for Hammer Horror filmer, samt filmer av Roger Corman. Begge er også store fans av skuespillerne Christopher Lee³⁹ og Vincent Price⁴⁰. Det er også tydelig at de deler en mer enn forbipasserende interesse for det morbide. Hos Burton kommer dette tydelig til syne i hans mange filmprosjekter som for eksempel *"Sleepy Hollow,"* *"The Nightmare Before Christmas"* og *"Corpse Bride,"* alle filmer med en eller flere døde personer i hovedrollen. Dette er også et fremtredende aspekt i hans bok *"The Melancholy Death of Oyster Boy: and Other Stories,"*⁴¹ en barnebok for voksne, med karakterer som Brie-Boy⁴², Staring Girl og, kanskje mest minneverdig, The Pincushion Queen.⁴³ Hos Elfman viser denne samme interessen seg på flere av platene hans med Oingo Boingo, som *"Dead Mans Party,"* *"Dark at the End of the Tunnel"*⁴⁴ og, kanskje mest talende, filmmusikkprosjektene han har vært involvert i utenom sitt samarbeid med Burton. Selv om han til dags dato nok er mest kjent for å ha skrevet kjenningsmelodien til animasjonsserien *"The Simpsons,"* har Elfman også skrevet musikken til filmer som *"Modern Vampires,"* *"Army of Darkness,"* og tv-serien *"Tales from the Crypt."*⁴⁵

³⁹ Lee (F. 27. Mai 1922) har medvirket i en rekke klassiske Hammer Horror filmer, men er kanskje mest kjent for et moderne publikum for sin rolle som trollmannen Saruman i Peter Jacksons *"Lord of the Rings"* trilogi (2001-2003), basert på J. R. R. Tolkiens bok av samme navn. Lee hadde en mindre rolle i Burtons film *"Sleepy Hollow."* (Internet Movie Database)

⁴⁰ Price (F. 27. Mai 1911/ D. 25. Oktober 1993) er kanskje mest kjent for sitt arbeid på en rekke skrekkfilmer, blant annet *"House of Wax"* (1953), samt en rekke roller i filmer basert på verker av Edgar Allan Poe. Disse filmene var en av inspirasjonskildene bak Burtons første stop-motion film, *"Vincent,"* om den 7-årige Vincent Malloy, som er *"considerate and nice, but he wants to be just like Vincent Price."* (Vincent, 1982) Price var en av Burtons store barndomshelter, og til hans store glede takket Price ja til å være filmens fortellerstemme. Burton: *"It was probably one of the most shaping experiences of my life. [...] ... he was so wonderful, and so interesting as a person in what he liked in terms of art and stuff. He was very supportive."* (Burton on Burton, 2000:24) Samarbeidet skulle bli starten på et årelangt vennskap. Prices aller siste film skulle passende nok bli *"Edward Saksehånd,"* der han fyller rollens som Edwards skaper. (Internet Movie Database)

⁴¹ Harper Entertainment; første utgave utgitt november 5, 1997.

⁴² Guttten som var så uheldig å bli født med et hode av ost.

⁴³ *"Life isn't easy for the pincushion queen. When she sits on her throne, the pins push through her spleen."* (Burton, 1997:93)

⁴⁴ Mca Special Products, 1990.

⁴⁵ HBO.

Burton og Elfmans årelange personlige og profesjonelle forhold har utvilsomt hatt en positiv innvirkning på arbeidsprosessen rundt ”Edward Saksehånd,” og bidratt sterkt til sammenheng mellom musikk og film. Deres sammenfallende interesser er også helt klart med på å understøtte dette. Jeg vil imidlertid også trekke frem et siste punkt. Et element som ikke lar seg forklare, men som er absolutt til stede i ”Edward Saksehånd,” og påvirker partituret i stor grad. Elfmans tydelige genuine forståelse for Burtons visjon. Dette tjente Elfman spesielt godt i arbeidet med ”Edward Saksehånd.” I hans egne ord:

“I would look at it and it was very clear [...] what it was gonna be, [...] I didn’t have to force anything, and this kept happening over and over in the movie. [...] It’s the type of thing that happens every now and then, and when it does its such a lovely thing, to see that a piece of music that you think is correct conceptually, works almost perfect with the scene in its reality, and it was part of the vibe of this whole score, this whole film for me, of not having to push, being able to just flow along with the movie, and to be able to pull a little here, push a little there, and give little nudges emotionally here and there, but never to have to drag us along, or push anybody musically. It was more just a feeling of floating along with it, and every scene would come up and it would just say exactly what it wanted to be, and what it needed to be.[...] This was one, when I finished I wished it was longer[...].”

(Elfman, 2002)

6. ”Edward Saksehånd” mottagelse

Eventyrfilmen ”Edward Saksehånd” kom for første gang ut i 1990, til blandede kritikker. Selv om fleste kritikerne uttrykte begeistring og fascinasjon for Burtons merkelige univers⁴⁶, og roste regissøren for å tilføre det til tider så stagnante Hollywood noe nytt, hersket det også stor

⁴⁶ Enkelte anmeldere hadde imidlertid et langt mer negativt syn. San Francisco Chronicle anmelder: ”Its satire of suburban life is strictly routine, and when the movie turns sentimental, it’s all so obvious insincere and clichéd that it’s hard to care at all... [an] emotionally uncommitted picture that’s smirky and mawkish, by turns, and at heart, empty.” (San Francisco Chronicle sitert i Smith og Matthews, ”Tim Burton” 2002)

enighet om at filmen hadde sine feil. Filmkritiker Roger Ebert: *“Burton uses special effects and visual tricks to create sights that have never been seen before. That is the good news. The disappointment is that Burton has not yet found the storytelling and character-building strength to go along with his pictorial flair.”* (Internet Movie Database) Dette var på ingen måte noe nytt, men var det samme Burton hadde blitt kritisert for i sine tidligere filmer. På tross av dette ble filmen nominert til en rekke priser, blant annet Oscar for beste sminke. Av disse vant den til sammen fem.⁴⁷

Imidlertid hersket det også allmenn enighet blant kritikerne om et annet aspekt ved filmen, nemlig det unike samspillet mellom musikk og bilder. Flere anmeldere kommenterte hvordan Elfmans musikk perfekt komplimenterte Burtons bilder. Enkelte argumenterte interessant nok for at Elfmans musikk utførte oppgaven sin *for* bra, og med det stjal for mye av publikums oppmerksomhet, et utsagn som faller på sin egen urimelighet. (Elfman Zone) Ikke bare figurerer partituret sterkest i scener med liten eller ingen dialog, men dets narrative rolle i filmen kan ikke undervurderes, da det i store deler av filmen fungerer som ”stemmen” til en tilnærmet stum hovedkarakter. Under slike forutsetninger er det bare naturlig at vi får et partitur som tar større plass enn vanlig. I tillegg ligger også implisitt en undervurdering av filmmusikkens rolle i en slik argumentasjon. Film som medium er et unikt amalgam av lyd og bilder, og det er vanskelig å skille de ulike ”ingrediensene” fra hverandre. En stor del av historiefortellingen vil alltid så godt som alltid foregå musikalsk sett. Med dette blir det vanskelig å tillegge det ene elementet absolutt suverenitet over det andre.

6.1 Om mening i musikk.

“The moment we recognize to what degree film music shapes our perception of a narrative, we can no longer consider it incidental or innocent. Like lightning, free of verbal explicitness, music suits moods and tonalities in a film; it guides the spectator’s vision both literally and figuratively. Having come to the cinema to experience a story, the spectator receives much

⁴⁷ *“Edward Saksehånd”* ble nominert til i alt 16 priser. Av disse vant den: Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films, USA, *“Best Fantasy Film,”* BAFTA Award *“Best Production Design”* (Bo Welch), Hugo Awards *“Best Dramatic Presentation,”* Saint Jordi Awards *“Best Foreign Actress”* (Winona Ryder) og *“Best Foreign Film”* (Tim Burton). (Internet Movie Database)

more than that, situated by the connotative systems of camera placement, editing, lighting, acting... and music”

(Gorbman, 1987:11)

De fleste filmmusikkvitere er enige om at filmmusikk er et meningsbærende medium, ment for å bli lest og forstått av en tilskuer. Filmmusikk er imidlertid ikke et kommunikasjonssystem på lik linje med verbalt språk. Det finnes intet lett forståelig en-til-en forhold mellom kode og betydning. I stedet for virker filmmusikk på underbevisstheten vår, der den fremkaller følelser og forståelser. (Kassabian, 2001:18)

I et intervju med R. S. Brown fra 1988, har den Oscarvinnende komponisten Miklòs Ròsza (*”Ben-Hur”* (1959), *”Spellbound”* (1945), *”Dead Men Don’t Wear Plaid”* (1982).) dette å si om bruken av musikk i film:

”R.S.B.: What do you think are the primary, and maybe, not so primary, functions of film music?”

M.R.: Well, the final function of film music, at least for me, is to complete the psychological meaning of a scene, and that’s what I’ve tried all the time.

R.S.B.: In other words, the scene isn’t complete until it has music.

M.R.: Exactly.”

(Brown, 1994:271)

Den dramatisk, narrative filmmusikkens oppgave er altså å fullføre scenens psykologiske virkning, og på denne måten trekke publikum dypere inn i filmen, og distansere dem ytterligere fra deres egne tanker. Istedenfor å være et rent visuelt fenomen, fylte filmen nå hele kinosalen, og tilskueren ble på denne måten omgitt av filmen. (Brown, 1994:15) Allerede i 1917 kommenterte psykolog Frieda Teller at musikk *”causes the censor to weaken”* og bryter ned selvets normale grenser, og gjør lytteren mer mottakelig for det fantastiske. (Dickinson, 2003:42-43)

Enkelte teoretikere har trukket linjer mellom kinoopplevelsen, og den lydlige svøpe som omgir fosteret i mors liv. Fosteret er her badet i lyder fra egen kropp, morens kropp, og gjennom henne, lyder fra verdenen utenfor, og er enda ikke klar over distinksjonene mellom disse. Teorien er at tilskueren, i mørket, omgitt av lyd og musikk fra filmen, til en viss grad vender tilbake til denne tilstanden. At musikken ikke synes å komme utenfra, men innenfra, fra tilskuerens eget følelsesliv. (Dickinson, 2003:43) Tilskueren ikke bare *ser på* filmen, men er, i alle fall i sitt eget følelsesliv, en *del* av den.

Det finnes en rekke ulike teorier om hvorfor musikk i film er et så effektivt grep. Et likhetstrekk eksisterer imidlertid. De fleste av dem konkluderer med at hovedfunksjonen til filmmusikk er å oppnå en mindre kritisk sinnsstemning hos tilskueren, slik at han/hun lettere godtar filmens handling. I følge designeren Roger Tallon kan filmmusikk sees på som ”intellektuell bedøvelse”; *”Music will always have this influence, because it does not pass through the same control circuits, because it is almost directly plugged into the psyche.”* (Dickinson, 2003:40) Dette er et trekk som ofte blir ytterligere forsterket av filmens redigering. Musikken er her gjerne underordnet dialogen, og vil med det ha et mye lavere volum enn denne. Med dette er publikums fokus konsentrert om dialogen, slik at de ofte ikke en gang er klar over at det er musikk tilstede i filmen. Musikken registreres da kun av underbevisstheten. Siden vi ”ikke hører” den, senker det vår kritiske holdning til musikken ytterligere, noe som gjør dens påvirkningskraft enda større.

Uansett hva musikkens psykologiske funksjon er i forhold til film, hersker det likevel ingen tvil om at de to elementene i kombinasjon har en sterk påvirkningskraft på tilskueren. I en samtidig anmeldelse av Hitchcocks ”*Psycho*” (1960) kan vi lese:

”What is offered... is merely gruesome. The trail leads to a sagging, swamp-view motel and to one of the messiest, most nauseating murders ever filmed. At close range, the camera watches every twitch, gurgle, convulsion and haemorrhage in the process by which a living human being becomes a corpse.”

Den nå så berømte dusjscenen, akkompagnert av Bernard Herrmans fantastiske partitur, har tydeligvis gjort et sterkt inntrykk på anmelderen. Det fascinerende er imidlertid at *”every twitch, gurgle, convulsion”* som han mener å ha sett, aldri på noe punkt vises på lerretet, eller hentydes til i Herrmans partitur. Det er vanskelig å tenke seg at scenen, uten hans partitur,

ville skapt slike sterke bilder i anmelderens psyke, eller at *"Psycho"* hadde blitt til den klassikeren innenfor horror-sjangeren den er i dag. (Brown, 1994:25)

Deler av filmmusikkens effekt på publikum kan selvsagt forklares ved at musikalske elementer som tempo, volum, rytme og tonehøyde har en fysisk effekt på lytteren gjennom de lydbølgene de produserer. Men selv da er det aspekter ved filmmusikk og dens betydning i moderne film som kun kan forklares ved at den oppfattes som et meningsbærende system av tilskueren. Dette er og et synspunkt som deles av de fleste filmmusikkvitere. I sin bok *"Unheard Melodies: Narrative Film Music"* utfører Gorbman en analyse av en sykkelscene fra filmen *"Jules et Jim."*⁴⁸ Hun beskriver her scenen utførlig, samt hva hun mener ville skje med stemningen i scenen, skulle visse endringer i filmens partitur inntreffe. Det er her interessant å merke seg at Gorbman aldri forklarer den effekten hun mener de ulike endringene ville ha. Hun stoler her i så stor grad på filmmusikkens rolle som et meningsbærende medium, at det tilsynelatende ikke faller henne inn å gi noen nærmere forklaring på sine antagelser. Hun forventer at leseren vil komme til samme konklusjon som henne selv. Dette er i og for seg ikke noen urealistisk konklusjon, tatt i betraktning at de fleste av hennes lesere vil være oppvokst i den vestlige filmtradisjon, og med det vil "snakke" det filmspråket hun beskriver flytende. Denne konklusjonen støttes også av Tagg og Claridas forskning på mening i filmmusikk, og hvordan denne oppfattes av tilskueren. De påviste en høy grad av samsvar mellom produsentens intenderte mening, og budskapet oppfattet av publikum. (Kassabian, 2001:17-18)

I hvor stor grad publikum oppfatter produsentens intenderte budskap, avhenger av deres "kompetanse", eller, i dette tilfellet, "musikalske kompetanse." Kassabian: *"Competence is a culturally acquired skill possessed to varying degrees in varying genres by all hearing people in a given culture."* (Kassabian, 2001:20) Slik vi har lært oss å snakke, og med det kan dekode hva de ulike ordene, og de ulike sammensetningene av dem betyr, har vi også lært oss et "musikalsk språk," et sett musikalske konvensjoner. Når vi sitter i kinosalen vet vi, dog ubevisst, i stor grad hva ulike tempo, instrumentasjoner, rytme, volum og så videre skal signifiere. Selvsagt avhenger denne kompetansen av at formidler og mottaker begge snakker

⁴⁸ Les Films du Carrosse/Sédif Productions, 1962, regi François Truffaut.

samme språk, eller, i denne sammenheng, begge befinner seg innenfor samme musikalske uttryksområde eller sjanger. En persons musikalske kompetanse avhenger også i stor grad av hans/hennes erfaring og kjennskap til sjangeren, personlig bakgrunn og så videre. (Kassabian, 2001:20-23)

Vår opplæring i dette vestlige filmspråket begynte med den aller første filmen vi så. De fleste kinogjengere i den vestlige verden har sett et visst antall filmer, og har med det lært å kjenne det vestlige, og spesielt Hollywoods, filmspråk. Film og tv-programmer er en vanlig del av vår hverdag. Gjennom denne stadige eksponeringen blir vi kontinuerlig ”opplært” i det vestlige filmspråket. Denne opplæringen har også en annen interessant effekt på oss som publikum. Ikke bare har vi lært oss et sett musikalske regler og konvensjoner, men vi har også blitt lært oss til å høre en meningsbærende kobling mellom musikk og film. Denne meningskoblingen finnes i de fleste filmer og tv-program, og vi har blitt kondisjonert til å oppfatte denne koblingen av den enkle grunn at den vanligvis er der. Vi oppfatter denne forbindelsen i stor grad rett og slett fordi vi *forventer* at den skal være der.

Med dette vil filmmusikk på en eller annen måte alltid kunne beskrives som ”passende.” En hvilken som helst bildesekvens vil alltid gi en mening satt sammen med et hvilket som helst musikkstykke.⁴⁹ Vi som publikum er alt for godt ”oppdratt” til noe annet. Når vi setter oss ned for å se en film, *forventer* vi å finne en mening med musikken, vi *forventer* at den skal passe til bildene, at det skal være en link mellom dem, rett og slett fordi det alltid har vært slik før.⁵⁰ (Larsen, 2005:205) I de tilfellene der det ikke er en tilsynelatende åpenbar forbindelse mellom musikk og bilder, vil vi automatisk, bevisst eller ubevisst, tolke bildene slik at det oppstår en link. Gorbman: *”Whatever music is applied to a segment will do something, will have an effect – just as whatever two words one puts together will produce a meaning different from that of each word separately, because the reader/spectator automatically imposes meaning on such combinations.”* Musikken oppleves som ”passende” fordi vi ubevisst *vil* at den skal være det. (Gorbman, 1987:16) Noe av svaret på min problemstilling ligger selvfølgelig her. Elfmans musikk oppleves som ”passende” til Burtons bilder fordi vi som publikum har en forventning om at den skal være det. Vi *vil* den skal passe.

⁴⁹ *”And whether a certain montage of elements is intended or not, [...] their corroboration will generate meaning. Image, sound effects, dialogue, and music track are virtually inseparable during the viewing experience; they form a combinoire of expression.”* (Gorbman, 1987:16)

⁵⁰ Det hadde i denne sammenheng vært interessant å studere reaksjonene til en person som ikke hadde tidligere erfaring fra det vestlige filmspråket. Hadde han/hun trukket andre konklusjoner enn den jevne kinogjenger?

6.2 Handlingsreferat

"I guess it would have to start with scissors. [...] There are all kinds of scissors. And once there was even a man who had scissors for hands. [...] You know the mansion on top of the mountain? [...] Well, a long time ago, an inventor lived in that mansion. He made many things, I suppose. He also created a man. He gave him insides, a heart, a brain, everything. Well, almost everything. You see, the inventor was very old. He died before he got to finish the man he invented. So the man was left by himself, incomplete and all alone."

Uferdig og alene. Helt til Peg Bogs dukket opp.

Som stedets lokale Avonrepresentant⁵¹ tar Peg sin vanlige tur fra dør til dør. På jakt etter nye kunder bestemmer hun seg for å ta turen innom det store herskapshuset, høyt over byen. Ved første øyekast virker huset forlatt, men etter å ha gjennomført hele huset finner hun den vettskremte Edward, gjemt i et hjørne. Etter å ha gitt ham noen velmente råd angående hudpleie, tar morsinnstinket hennes overhånd, og hun tar han med seg hjem

Edward blir tatt i mot med åpne armer av det lille samfunnet, spesielt av kvinnene, som er dypt fascinert av nykomlingen. Hans medfødte talent for hagearbeid oppdages raskt, og snart finnes en av hans underlige planteskulpturer i hver eneste hage i byen. Det tar ikke lang tid før kvinnene oppdager at han ikke bare er en talentfull gartner, men også er en begavet frisør og hundestylist, noe som virkelig får dem til å slåss om hans oppmerksomhet.

Edward selv har imidlertid bare øyne for Kim, Pegs vakre tenåringsdatter, som han blir håpløst forelsket i allerede første gang han ser henne. Litt etter litt klarer Kim å se forbi Edwards noe uvanlige utseende, og et kjærlighetsforhold oppstår mellom disse to. Hun er også den eneste som støtter ham når alt går forferdelig galt.

⁵¹ Avon Amerikansk Kosmetikkselskap.

Etter å ha blitt lurt opp i stry av Kims kjæreste Jim, blir Edward uskyldig anklaget for innbrudd hos Jims foreldre. Som om ikke dette var nok, beskylder nå en av nabokvinnene Edward for voldtektsforsøk, som hevn etter at han avviste hennes tilnærmelser.

Som i et ekko fra klassikeren ”*Frankenstein*” (1931), samles innbyggerne og jager Edward fra byen. Han søker tilflukt på loftet på herregården. Der oppe venter imidlertid Jim på han, og en slåsskamp bryter ut mellom disse to. Når Kim, som har fulgt etter Edward, prøver å gå i mellom, snur Jims sinne seg mot henne, og han slår henne. Når han ser dette, mister Edward all kontroll, og dreper Jim.

Dette blir siste gangen Kim og Edward ser hverandre. Hun innser at verden utenfor herskapshuset er alt for korrupt og komplisert for den uskyldige og naive Edward, og forlater ham der, alene igjen.

6.3 Utvalgelse av scener.

Jeg har i min analyse valgt å konsentrere meg hovedsaklig om et utvalg scener. Utvalget er gjort delvis etter eget skjønn, basert på hvilke scener jeg anser for å være viktige. Jeg har også basert utvalget på ulike intervju med komponist og regissør, der de har definert ulike scener som viktige. Dette gjelder spesielt åpningsekvensen, som i følge Burton selv er helt essensiell, ikke bare i denne, men også i hans andre filmer.⁵²

Burton :

”Always with main titles, I like to try to help set the tone of whatever the piece is gonna be, tonally. And especially when you are doing a film that is kind of like a fairytale or something that is not really real, you want to sort of help set the tone

⁵² Det er her interessant å merke seg at i Burtons kanskje dårligst mottatte film så langt, hans versjon av klassikeren ”*Planet of the Apes*,” måtte Elfman omtrent trygle Burton om å få lage en tittelsekvens. Filmen slik den foreligger i dag er noe helt annet enn det Burton opprinnelig hadde sett for seg. Produksjonsselskapet hadde imidlertid et syn som avvek ganske mye fra Burtons, og tok etter hvert uvanlig stor kontroll over filmen. Burton var kontraktbundet til å fullføre filmen, men ble etter hvert så desillusjonert og sliten av hele prosjektet, at han hadde ingen interesse i å filme en tittelsekvens, en del av filmen som han på sine tidligere prosjekter har ansett for å være en av de aller viktigste. (McMahan, 2005:201)

visually. And so [...] titles is always a good way to kind of help that, and set the tone musically as well. “

(Burton, 2002)

Scenene jeg har valgt å konsentrere meg om er:

- *Åpningssekvensen*
- *Edward kommer til byen*
- *”Cookie Factory”*
- *”Edward the Barber”*
- *Shoppingsenteret*
- *“Do you have a girlfriend?”*
- *“Ice Dance”*
- *“Edward Gets Angry”*
- *Edward jages fra byen.*
- *”Sometimes you can still catch me dancing in it.”*

6.3.1 Åpningssekvens.

Filmen åpner med et grep Burton bruker i alle sine filmer, en personlig ”vri” på filmselskapets logo.⁵³ Fargene i den velkjente 20th Century Fox logoen er borte, erstattet av Burtons mørke blåtoner. Lyskasterne er fortsatt der, men lyset blir dempet av et tungt snøfall. Plutselig sees en rekke ulike bilder. Sakser, trapper, roboter, røyk. Enkelte objekter sees bare delvis, og kan vanskelig identifiseres. Plutselig snør det småkaker over lerretet. Kakene etterfølges av flere bilder. Maskiner. Hender. Ansiktet til en gammel mann. Bildene går til slutt over i snø på sort

⁵³ Dette er et grep Burton har brukt i alle sine filmer, kun med unntak av hans aller første film *”Pee-Wees Great Adventure,”* samt den tidligere diskuterte *”Planet of the Apes.”* (Se tidligere fotnote, side 34)

bakgrunn, og etter hvert kan vi skimte et gammelt herskapshus gjennom all snøen, helt alene oppe på en høyde.

Mens de første bildene går over lerretet, er det i utgangspunktet noe usikkert hvilken type film det er vi skal se. Enkelte av objektene vi ser, ser mest ut som om de hører hjemme i en skrekkfilm. Roboter og røyk. Metall. Harde teksturer. Fargene er mørke. Alt går i blåtoner, nesten svart hvitt. Bildene virker nærmest skremmende, som hentet fra en gammel skrekkfilm. Helt til vi hører musikken.

Filmen åpnes som sagt med en snødekt 20th Century Fox logo, og vi hører her barnekoret som skal figurere så sterkt i resten av partituret for første gang. Sammen med mollstemte strykere skaper de en melankolsk, nærmest barnlig uskyldig stemning, og setter med det i stor grad an tonen for resten av filmen. Koret og strykerne tones sakte ut, og vi går inn i åpningssekvensen.

Musikken står her i en underlig kontrast til bildene vi ser på lerretet. Det første instrumentet vi hører er en forsiktig celeste, som nesten kan minne om et barns spilledåse. Dette er en liten stund det eneste instrumentet som høres, før vi plutselig stopper foran en dør. Mens døren åpner seg kommer også fiolinene inn. De nærmest ”henger” i luften, der de ligger på en avventende, uforløst akkord. Assosiasjonene til eventyrstund, og med det eventyrfilm, er umiddelbare. Vi blir ønsket velkommen inn, døren åpnes for historien. Fiolinenes akkord forløses i det vi går inn i partiturets første tema. Dette spilles over åpningssekvensen og har, passende nok, fått navnet ”*eventyr-temaet*.”

I det tittelplakaten vises på lerretet, kommer også harpe og kor inn. Det barnslige koret vokaliserer her hovedsaklig en ”oh,” der de tilsynelatende undrer seg sammen med oss over de ulike bildene som vises på lerretet. Korets og strykernes glidende bevegelse virker nesten også som en imitasjon av de glidende bevegelsene vi ser introdusere de ulike tekstplakatene. Plutselig inntreffer et brått skifte i musikken. De glidende bevegelsene forsvinner, og i det småkaker i ulike former nærmest ”blinker” over lerretet, imiteres de av pizzicato strykere. Temaets glidende bevegelser kommer imidlertid raskt tilbake, da de små glimtene vi til nå har sett av småkakene går over i et tilsynelatende tett snøvær av kaker. Burton etablerer her elegant en link mellom småkakene og snø, og med det, som vi senere skal bli oppmerksom på, Edward. Mens tittelsekvensen spilles ut, får vi høre hele resten av Edwards eventyr-tema.

Så, i det denne sekvensen går over i et snøvær, og vi begynner å skimte et stort herskapshus gjennom all snøen, forandres musikken. Edwards første tema forsvinner, og vi står tilbake med harpe og celeste. Sammen skaper de en uskyldig, barnslig, nærmest vuggesang lignende stemning. Vi som tilskuere gjøres med dette oppmerksom på at vi skal bli fortalt et eventyr, historien begynner her. Det at den tidligere så detaljrike musikken gjennomgår en så drastisk forandring, og nå bare består av noen få instrumenter, fremhever også objektet på lerretet. Det er ikke til å ta feil av at det vi nå ser er sentralt i historien vi skal bli fortalt. Musikkens rolle forandres også her. Under hele åpningssekvensen har dens viktigste rolle vært å stå i kontrast til Burtons bilder, og på den måten sette an tonen for resten av filmen. I det vi begynner å skimte det gamle herskapshuset, integreres musikken i mye større grad i filmen, og inntar en narrativ rolle.

Det blir etter hvert klart at det gamle herskapshuset betraktes fra et vindu, i et hus i den lille byen ved foten av høyden. Vi er inne i ei lita jentes soverom. Det brenner på peisen, og hun har lagt seg. Ved senga sitter hennes bestemor, i ferd med å fortelle en godnatthistorie, en historie som begynte nettopp oppe i det gamle huset. En gang, for lenge siden, bodde det en mann der. En mann med saksehender. Mens bestemoren forteller historien sin, tar kameraet igjen turen ut gjennom vinduet, over den lille byen, og opp til herskapshuset. I et av vinduene står det en ensom skikkelse.

Selv om alt som befinner seg i det lille rommet er dagligdagse objekter, antar alt en noe uvirkelig kvalitet. Mønsteret på tapetet føles alt for stort for rommet, så også senga den lille jenta ligger i. Rommet ligner mest på en illustrasjon fra en eventyrbok, det kan nesten virke som om vi har spassert rett inn i en scene fra Rødehette og Ulven. Burton plasserer her på en enkel måte filmen visuelt innenfor eventyrsjangeren.

Mens vi hører bestemoren begynne sin fortelling, går musikken inn i et kort stykke som ikke regnes blant filmens egentlige tema. Det fungerer i store trekk hovedsaklig som en innledning eller opptakt til det andre av filmens hovedtema. Vi forlater bestemoren og barnebarnet, og kameraet svever nå tilsynelatende over den lille byen. Bestemorens stemme høres enda, og musikken fortsetter med "mellomtemaet." Men i det hun kommer til hovedpoenget i historien, forandrer musikken seg. Mens hun forklarer at mannen fikk "*a heart, a brain.... everything. Well, almost everything.*" tones "mellomtemaet" ut. Bestemoren fortsetter sin historie, og i omtrent samme sekund som vi får vite at Oppfinneren var veldig gammel, og døde før han

fikk fullført Edward, går koret inn i hjerte-temaet. Dette temaet fortsetter i bakgrunnen mens bestemoren fortsetter sin historie. Kameraet beveger seg sakte opp mot herskapshuset igjen, og vi blir sittende og betrakte det litt. I den bestemoren forteller oss at *"his name was Edward,"* og med det avslutter sin historie, går musikken inn i den fulle versjonen av hjerte-temaet. Vi ser ikke lenger på herskapshuset, men på den lille byen rett under det. I det kameraet beveger seg bakover, blir vi oppmerksom på at vi nå ser byen sett ut fra et av vinduene på herskapshuset. Vi får vårt første glimt av Edward, og betrakter den lille byen sammen med han mens hjerte-temaet tones ut. Selv om dette er første gang vi hører dette temaet, og enda ikke har gjort den mentale koblingen mellom det og Edwards følelsesliv, er hans lengsel ikke til å ta feil av. Det er tydelig at det er nede i byen han aller helst vil være, og at det er umulig for han å komme dit.

Dette skiftet til Edwards synsvinkel representerer også noe av en tidsreise. Mens vi hører bestemoren snakke er det tydelig at hun forteller om noe som skjedde for lenge siden, i hennes ungdom. I det synsvinkelen skiftes, skrus klokken tilbake, og snøen forsvinner, for, som vi senere skal lære; *"... before he came down here, it never snowed. And afterwards... it did."*

6.3.2 Edward kommer til byen.

Peg Boggs sitter i bilen sin. Som stedets Avonrepresentant har hun ikke solgt noe den dagen, og bestemmer seg for å forsøke på herskapshuset oppe på fjellet. Hun stopper bilen utenfor porten, og går inn i hagen, og finner seg plutselig omgitt av en rekke merkelige hageskulpturer. Hun tror hun ser noen i et vindu, og går inn i huset, fast bestemt på å kapre nye kunder.

Overveldet av huset og dets størrelse blir Peg stående et øyeblikk nede i hallen. Gjennom en lyd blir hun igjen oppmerksom på at det befinner seg noen i huset, og hun fortsetter videre opp trappene for å finne dem. Etter å ha kjempet seg opp trappetrinn etter trappetrinn befinner hun seg til slutt på loftet, og gjemt i et mørkt hjørne finner hun endelig personen hun leter etter. Han trer frem fra skyggene, tilsynelatende bevæpnet til tennene med en rekke kniver. Peg blir naturlig nok redd, og er i ferd med å gå da det plutselig opp for henne at gutten hun ser foran seg slett ikke holder noen våpen i hendene. I stedet for hender, har han en mengde

sakser der hendene ellers skulle være. Etter en kort samtale tar morsinnstinktet hennes overhånd, og hun bestemmer seg for å ta han med seg hjem.

Sammen kjører de gjennom den lille byen, og Edward får for første gang se verden utenfor fjellet. Edward og Peg blir sett av flere av naboene, det tar ikke lang tid før telefonene begynner å ringe rundt i den lille byen. I løpet av få øyeblikk har alle hørt om Peg, og hennes mystiske besøkende. I mellomtiden er Peg og Edward kommet fram til Boggfamilens hus, og Peg viser han rundt. Han får også se på familiebildene, og får for første gang se Pegs ektemann Bill, hennes sønn Kevin, og, viktigst av alt, datteren hennes Kim.

Musikalsk sett er dette en veldig interessant scene. Som i resten av filmen foregår mye av historiefortellingen musikalsk. Scenen skiller seg imidlertid ut ved at store deler av premissene for resten av filmen legges her, og den har med det en rekke, ganske dramatiske stemningsskifter. Dette må naturlig nok reflekteres i musikken, noe som her gjøres på en meget elegant måte.

Kontrasten mellom de to ulike verdenene etableres her svært effektivt gjennom bruk av stillhet. I det åpningssekvensen er over, klippes det brått mellom Edwards eventyrverden, og det nesten alt for virkelige Suburbia. Visuelt sett kunne overgangen knapt vært mer brutal. Lyssetting, fargeskala, absolutt alt snus på hodet i det vi forlater det mørke herskapshuset, og presenteres for et Suburbia badet i kjølig dagslys. Musikken følger her bildene perfekt. I samme sekund som Edwards verden forsvinner, forsvinner også musikken helt. Første gang vi virkelig ser Suburbia, skjer dette helt uten bakgrunnsmusikk. Denne stillheten forsterker følelsen av at vi nå er i den ”virkelige verden.” Gorbman: ”*A diegetic musical silence [...] can function effectively to make the diegetic space more immediate, more palpable [...].*” (Gorbman, 1987:18)

I denne første delen av scenen finner vi kun naturlige lyder, lyder man ville forvente å finne i et vanlig forstadsmiljø. Vi hører en hund gjø, en gressklipper som durer, susingen fra en hageslange. Ellers er alt helt stille. Øredøvende stille. Borte er alle de fantastiske, eventyraktige elementene fra Edwards verden. Etter åpningsekvensen med Elfmans store, orkestrale partitur, blir kontrasten mellom filmens to verdener enda mer påtagelig. Suburbia antar derfor en nærmest ”overvirkelig” kvalitet, og fremstår som kald og fantasiløs.

Hele scenen forløper som sagt uten noen form for musikk, helt til Edward, eller rettere sagt, ideen om han, introduseres til Suburbia. Mens Peg betrakter herskapshuset via sidespeilet på bilen, leder en dyp harpe oss inn i et kort mysteriosoparti, for harpe, strykere og kor. Koret, som her veksler mellom "a" og "o", tilsynelatende advarer Peg mot å fortsette videre, i det hun kjører inn på veien som leder opp mot herskapshuset. Det korte mysteriosopartiet underbygger spenningen i scenen, og med det vår forventning til herskapshuset, og personen vi tidligere bare har fått et lite glimt av. Hvem er han, og hva gjør han der oppe?

Når Peg begynner å kjøre opp bakken mot huset, glir mysteriosopartiet over i Edwards eventyr-temaet. Det har her imidlertid et ganske annet fortegn enn det hadde under åpningssekvensen. Temaet som tidligere mest av alt hørtes ut som om det kom fra et barns spilledåse, lyder nå som et mørkt, mystisk forvarsel, en effekt hovedsaklig skapt av et til tider dissonant arrangementet. Også orkestreringen er her ganske annerledes. Det lille klokkespillet fra åpningssekvensen er her nesten helt borte, erstattet av grove messinginstrumenter og dype treblåsere. Den lekende, barnslige kvaliteten fra åpningssekvensen er forsvunnet, og temaet har her en langt mørkere stemning enn tidligere.

I det Peg for første gang går gjennom porten til herskapshuset, inntreffer enda et skifte i musikken. Fram til nå har området rundt huset vært skjult av en stor mur. Det eneste lille frampeket på hva som skjuler seg bak muren, har vært en enslig sommerfugl, merkelig malplassert i det grå, tilsynelatende døde området utenfor porten. I det Peg, og vi, for første gang får se den fantastiske hagen som omgir slottet, forsvinner den mystiske, nærmest truende stemningen i musikken, og det dissonante arrangementet. Vi betrakter hagen gjennom Pegs øyne, og musikken gjenspeiler her hennes forbauselse og beundring for hagen. Klokkespill og fioliner får her igjen en fremtredende rolle. Hovedfokus her er på koret, som vokaliserer en "o", i tilsynelatende like stor forbauselse over den vakre hagen som Peg.

Melodilinjene er her tilnærmet identiske med det lille "mellomtemaet" i åpningssekvensen. Imidlertid blir stykket mye mer effektivt utnyttet når vi nå hører det for andre gang. Mens det første gang bare ble brukt som bakgrunnsmusikk til prologen, samt en oppbygging til hjerte-temaet, har det her en mye mer narrativ funksjon. Denne narrative funksjonen får stykket først og fremst gjennom orkestreringen. Elfman lar her klokkespillet til tider spille en nærmest parafrasering av "*Sukkertøyfeens Dans*" fra Tsjaikovskijs "*Nøtteknekkeren*." Denne parafraseringen er tydeligst tilstede i det Peg trer inn i hagen. Hun skyver forsiktig eføyen

som henger over porten til side, og går inn, akkompagnert av solo klokkespill. Assosiasjonene til eventyr er her umiddelbare, og ved å spille på publikums kollektive musikalske assosiasjoner etableres her nærmest umiddelbart Edwards verden, og dens eventyrlige elementer.

Samspillet mellom Elfmans musikk og fotograf Stefan Czapskys kameraføring er i denne scenen helt perfekt. For *”Edward Saksehånd”* valgte Czapsky å benytte seg av to helt ulike stilarter for å fange inn de to verdenene i filmen. For å ytterligere forsterke Suburbias følelse av ensartethet ble disse scenene filmet i vidvinkel med en tilnærmet statisk kameraføring, samt *”high-key”*⁵⁴ lyssetting. Til scenene oppe fra herskapshuset ble det brukt *”low-key”* lyssetting, og en nærmest ekspresjonistisk kameraføring. I scenen med Peg i hagen, valgte Czapsky imidlertid å avvike fra dette mønsteret. For å skildre Pegs undring over hagen, ble det her brukt en rekke sakte glidende kamerabevegelser, noe som her nærmest parafraseres musikalsk av de glidende tonene i Elfmans fioliner og korets vokalisering.

Plutselig ser vi hagen fra et fugleperspektiv, og vi bli oppmerksomme på at vi ikke er de eneste som betrakter Pegs ferd gjennom hagen. Det står noen ved et av vinduene i huset. I det Peg også blir oppmerksom på denne personen, går musikken tilbake til mysteriosopartiet vi hørte tidligere, igjen i en speiling av Pegs følelser. Hennes oppmerksomhet er ikke lenger vendt mot hagen, men mot den mystiske personen inne i huset.

Mysteriosopartiet fortsetter i det Peg går inn i huset. Mens hun ser seg rundt i den store, mørke hallen, hører vi koret vokalisere en *”a”*, i små, nesten klagende, utbrudd. Med dette får scenen en nesten spøkelsesaktig stemning, som om lyden av menneskene som en gang bodde i huset henger igjen i veggene. I hallen får vi også se vårt første glimt av Oppfinnerens merkelige fabrikk, og vi får en forsmak på stykket som senere vil dukke opp i *”Coochie Factory”* sekvensen. Etter å ha vært midlertidig distraheret av de uvante omgivelsene, gjør en

⁵⁴ *”Enkelte kombinasjoner [av lyssetting] er blitt så vanlige at de har fått egne betegnelser, slik som ”high-key” og ”low-key”. Begge disse kombinasjonene benytter seg hovedsaklig av trepunkts lyssetting: hovedlys, utfyllingslys og motlys. I ”high-key” er hovedlyset frontalt og utfyllingslyset kommer fra siden. Alle tre punktene er forsynt med mykt lys. Denne kombinasjonen gir lave kontraster mellom lys og skygge, noe som gjør at detaljer er synlige også i de mer skyggefulle områdene. [...] ”Low-key” lyssetting innebærer hardt eller intenst hovedlys som gjerne kommer litt fra siden. Utfyllingslys og motlys spiller en betraktelig mindre rolle enn ved ”high-key” og kan i enkelte tilfeller være helt fjernet. Dette skaper selvfølgelig skarpe kontraster mellom lys og skygge; detaljer som befinner seg i de kraftigste skyggene, forsvinner helt, og det som blir belyst, får et intenst skjær over seg. ”Low-key” er en sterkt dramatisert lyssetting som vi nesten umiddelbart forbinder med skrekk og mystikk, men som like gjerne kan understreke ubehaget i f. eks en emosjonell konfrontasjon.”* (Braaten, Kulset, Solum, 1994:14-15)

lyd Peg igjen oppmerksom på at det befinner seg noen i huset, og i et forsøk på å finne dem, fortsetter hun opp trappen. I det hun går opp de første trinnene, parafraserer fiolinene hennes forttrinn.

Omsider kommer Peg seg opp på loftet, og hun møter der Edward for aller første gang. Han sitter alene i et mørkt hjørne, og gjemmer seg både for Peg, og resten av verden. I det Peg ber han om å komme fram, blir musikken plutselig truende. Vi kan se lyset glimte i Edwards sakser, og dype messinginstrumenter og perkusjon nærmest parafraserer skrittene hans, i det han nærmer seg Peg. I et forsøk på å komme seg ut av en potensielt farlig situasjon, unnskylder Peg seg, og skynder seg mot døren. Hele scenen snur imidlertid i det Edward kommer fram i lyset. Forsiktig ber han henne om å *"Don't go,"* og med det forsvinner den truende stemningen helt. Barnekoret vender tilbake, og det blir tydelig at mannen Peg har foran seg ikke er annet en redd, bortkommen gutt.

Som diskutert tidligere i oppgaven, senterer musikken til *"Edward Saksehånd"* hovedsaklig rundt Edward, og hans følelser. Den første delen av denne scenen representerer imidlertid et av unntakene. I stedet gjenspeiler den her Peg og hennes skiftende følelser mens hun besøker herskapshuset for aller første gang. Dette avsluttes når vi her møter Edward for første gang. Selv ikke når han litt senere løfter hendene mot Peg, i noe som kan oppfattes som en truende gestus, blir musikken på noe tidspunkt truende. Ut fra Pegs reaksjoner kan vi tydelig se at hun på dette tidspunktet blir redd, og fremdeles ikke er helt sikker på Edward, og på hva han kan komme til å gjøre. Det forsiktige barnekoret som her høres i bakgrunnen under hele scenen forteller oss imidlertid at Edward er helt harmløs, og ikke har noen intensjoner om å skade Peg. Etter å ha snakket litt nærmere med han blir hun også overbevisst om det samme, og tar han med seg.

Det klippes her raskt til Peg og Edward i bilen, og med det inntreffer et like raskt skifte i musikken. Vi presenteres her for Suburbias muzak-aktige tonespråk, en lydlig parallell til Burtons forstadssatire. Tilsynelatende samlebandsproduserte, pastell-farvede hus med matchende biler, grelle joggedresser, gressklippere og utendørsgriller. Det eneste som mangler er den nærmest obligatorisk rosa plastflamingoen. Elfman tonesetter dette med en blanding av kitsch⁵⁵ 60-talls muzak og pizzicato strykere, samt merkelige små latter-lignende

⁵⁵ *"Kitsch is a German term that has been used to categorize art that is considered an inferior copy of an existing style. The term is also used more loosely in referring to any art that is pretentious or in bad taste, and*

utbrudd fra koret. Det kan ved første gjennomlytting virke som om korets utbrudd her gjenspeiler Edward og hans reaksjoner på sin første tur gjennom suburbia. Ved nærmere analyse blir det imidlertid tydelig at korets (Påtatte) gledesutbrudd her heller skal leses som Elfmans satire over det tilsynelatende perfekte forstadslivet. Under overflaten er korets glede like plastisk og falsk som resten av Suburbia. Musikken forsvinner i det nabokvinnene klippes inn, og vi ser dem kaste seg over telefonen for å spre nyheten om Pegs mystiske gjest, og som tidligere i scenen, understreker fraværet av musikk igjen følelsen av virkelighet, og vårt inntrykk av det kjedelige, fantasiløse Suburbia.

I denne scenen ser vi også begynnelsen på forholdet mellom Kim og Edward. I det Edward og Peg går inn i huset akkompagneres de av strykere og harpe. Peg viser Edward rundt i huset, og de går over til familiebildene. De følges av den samme musikken, helt til Peg leder Edwards oppmerksomhet mot et bilde av Kim. Det inntreffer her et tydelig skifte i musikken. Skiftet understrekes ytterligere ved at det inntreffer i nøyaktig samme sekund som Peg peker mot bildet, og Edward for første gang hører navnet hennes. En forsiktig fløyte kommer da inn, og sammen med strykere og harpen leder de oss inn i Edwards hjerte-tema. Som nevnt tidligere har vi allerede hørt dette temaet i åpningsekvensen, men vi får her en forsiktig variasjon over det, hovedsaklig spilt av harpe og kor, sporadisk akkompagnert av strenger. Dette temaet spilles mens Edwards blikk vandrer fra det ene til det andre bildet av Kim..

Publikum ser familiebildene fra samme synspunkt som Edward, slik at det i denne scenen nesten føles som om vi er inne i hodet hans. Musikken fungerer da nærmest som en utstrekning av tankene hans, og forteller oss tydelig hva han tenker. Det er her viktig å merke seg at det i denne scenen kun spilles et kort utdrag av første delen av Edwards hjerte-tema, altså ikke den andre delen, som senere skal utvikles til et kjærlighetstema mellom Edward og Kim. Han er ikke blitt forelsket i henne enda, men det nesten dramatiske skiftet i musikken som inntreffer i det hun vises på lerretet, samt måten blikket hans hviler på henne taler sitt tydelige språk. Hun er det vakreste han noen sinne har sett. Dette støttes også av måten temaet

also commercially produced items that are considered trite or crass. Because the word was brought into use as a response to a large amount of art in the 19th century where the aesthetic of art work was confused with a sense of exaggerated sentimentality or melodrama, kitsch is most closely associated with art that is sentimental; however, it can be used to refer to any type of art that is deficient for similar reasons—whether it tries to appear sentimental, glamorous, theatrical, or creative, kitsch is said to be a gesture imitative of the superficial appearances of art. It is often said that kitsch relies on merely repeating convention and formula, lacking the sense of creativity and originality displayed in genuine art.” (Wikipedia)

forsvinner på. I det samme Peg leder Edward vekk fra bildene, og han ikke lenger ser på Kim, tones temaet forsiktig ut.

I denne scenen finner vi også et av de første eksemplene på at musikken ikke er underordnet dialogen. Samtidig som Peg leder vår, og Edwards oppmerksomhet over på bildet av Kim, og vi hører hjerte-temaet, stiger den og betraktelig i volum, slik at musikk og dialog her ligger på samme lydnivå. På tross av dette virker ikke dialog og musikk å være i konflikt med hverandre. Dette skyldes i stor grad at musikken her overtar dialogens rolle som historieforteller. Økningen i volum gjør naturlig nok publikum, bevisst eller ubevisst, mer oppmerksom på partituret, og dets narrative funksjon. All informasjon vi får fra dialogen er etter dette punktet stort sett uviktig for resten av historien. Den viktigste informasjonen her kommer gjennom filmens partitur.

6.3.3 "Coookie Factory"

Scenen åpner med et nærbilde av en rekke ukjente metallobjekter. Det zoomes ut, og vi blir etter hvert oppmerksom på at det vi ser er en noe overdimensjonert boksåpner. Kameraet panorerer ut til høyre, og flere slike merkelige innretninger blir etter hvert synlige. Robot etter robot jobber på det som ser ut til å være et slags samleband. Egg knuses og vispes, deig eltes og kjevles. Alt utført av merkelige, menneskelignende roboter.

En gammel mann kommer plutselig fram fra en av robotene. Han går nedover samlebandet, og observerer robotenes arbeid. Mens vi følger den gamle mannen langs samlebandet avsløres det etter hvert at robotene er en del av en småkakefabrikk. Helt sist på samlebandet står ovnen, og ut fra den kommer de nystekte kakene. Den gamle mannen tar opp en, et hjerte. Han snur seg vekk fra samlebandet mens han ser på den. En annen av disse menneskelignende robotene står nå foran han. Fremdeles med kakehertet i hånden går han mot den, og plasserer det forsiktig på robotens bryst.

Elfman har selv uttalt at han noe av det han selv synes er aller morsomst er å parafrasere musikalske hendelser på lerretet. (Elfman, 2002) Dette har vi sett små eksempler på tidligere i filmen, for eksempel når vi for første gang følger Peg opp trappene i det gamle herskaps huset,

og vi kan høre fiolinene etterligne fottrinnene hennes med korte, stadig stigende toner. I denne scenen får Elfman virkelig sjansen til å dyrke denne interessen til fulle.

Dette er en av de få scenene i "*Edward Saksehånd*" der musikken ikke er basert rundt et tradisjonelt symfoniorkester, med hovedfokus på strykere. I stedet har Elfman valgt å bruke hovedsaklig messing og perkusjonsinstrumenter for å formidle en "musikalsk versjon" av de mekaniske lydene fra fabrikken. Som naturlig nok er, har stykket en mekanisk følelse, der det følger maskinens bevegelser nøye. Ved første øyekast kan det se ut som musikken følger maskinens bevegelser i et nærmest en-til-en forhold, og imiterer hver eneste av dens bevegelser. Ser man nærmere etter, blir det etter hvert klart at dette er en sannhet med noen modifikasjoner. Selve maskineriet følger egentlig ikke en helt bestemt rytme. Vår opplevelse av dette kommer av den koblingen vi gjør mentalt mellom lyd og bilder. Elfmans musikk ligger så nært opp til de lydene det er naturlig å anta at denne lille fabrikken ville ha lagd, at i de tilfellene det ikke er noen direkte kobling mellom lyd og bevegelse, lager hjernen vår denne. Dette skjer fordi vi som publikum gjennom en lang karriere som kinogjengere og tv-tittere har blitt kondisjonert til å forvente en meningskobling mellom musikk å bilde. Det har rett og slett vært slik i de fleste andre filmer vi har sett, slik at vi ubevisst leter etter denne koblingen i andre filmer vi ser. Finner vi den ikke, lager vi den rett og slett selv. (Larsen, 2005:205) Rytmefølelsen vi opplever blir videre forsterket av tubaene, som i stykket brukes nærmest som et perkusjonsinstrument, og følger store deler av stykket som en svært så taktfast vekselbass. Elfman behandler hvert ledd i maskineriet som et eget instrument. Alle har fått sin egen, helt distinkte lyd, og i det vi ser hele maskineriet, og med det hele "orkesteret," tilsynelatende springer stykket ut.

I det Oppfinneren dukker opp på lerretet, kan vi igjen høre Edwards første tema, Eventyrtemaet, og en forbindelse mellom han og hans skaper etableres her. Så, når Oppfinneren så løfter opp kakehjertet, og holder det opp foran roboten, går musikken inn i første del av hjerte-temaet. Ved å bruke disse to temaene på denne måten, får Elfman i løpet av bare få takter på en svært elegant måte først etablert Edward som Oppfinnerens kreasjon, og så Edward som et eget individ, nydelig illustrert av Burton ved hjelp av et enkelt kakehjerne.

6.3.4

”Edward the Barber”

Det er en lang kø foran hagen til Peg Boggs. Alle damene i nabolaget har oppdaget Edwards talenter som hundefrisør, og har nå stilt seg i kø med sine hunder. Etter en lenger diskusjon om frisyre, klipper Edward Joyces lille hund, Kisses. Hun blir så fornøyd med resultatet at hun ber han om å klippe hennes eget hår. Hun får ønsket sitt oppfylt, og ut fra hennes reaksjoner, er det mer enn tydelig at frisørtimen for henne er i stor grad en erotisk opplevelse. Inspirert av dette, tar det ikke lang tid før alle damene i nabolaget ber Edward om å klippe dem også. Så, helt til sist, etter å ha gjort ”frisørstolen”⁵⁶ nøye ren, er det Pegs tur.

Mens vi betrakter køen med Edwards kunder, nærmest etterligner musikken hundene. Han bruker her en rekke ulike blåseinstrumenter, alt fra fagott til fløyter, noe som får musikken til å høres ut som et helt kobbelt med hunder, i ulike størrelser, som alle peser og bjeffer rytmisk. Under hele dette høres det et piano som spiller vekselbass i et ganske høyt tempo, noe som er med på å drive handlingen fremover. Pianoet understreker også den ganske frenetiske stemningen i hagen, med alle hundene som skal klippes, og kvinnenens opprømtthet.

Etter at Edward har klippet sin første hund, skjer det imidlertid et dramatisk skifte i musikken. Hundens eier, Joyce, har hele tiden stått og observert Edward arbeid, og er så fornøyd med resultatet, at hun ber han om å klippe hennes eget hår. I det samme hun stiller spørsmålet, forsvinner den nærmest ”hundelignende” musikken, og en harpe leder oss inn i et tangomotiv. Som nevnt tidligere finner kvinnene i byen Edward utrolig spennende. Han er helt annerledes enn alle de noen gang har møtt, og representerer noe helt nytt i livet deres. Tidligere i filmen har det blitt etablert at flere av kvinnene også ser på Edward med en viss erotisk interesse, noe som i særstilling gjelder Joyce. Mens Edward vrir og vender på hodet hennes, for å bestemme hvilken frisyre som ville passe henne best, gir Joyce tydelig uttrykk for at Edwards berøring er en kilde til erotisk nytelse for henne. Musikken understreker dette ved å spille på publikums kollektive musikalske konvensjoner, og lar scenen bli akkompagnert av et tangomotiv. Tango assosieres gjerne med latinamerikansk hett blod, erotikk, spenning, og understreker dermed Joyces spenning og forventning før ”frisørtimen”

⁵⁶ Egentlig en rosa campingstol.

I det samme Edward begynner å klippe Joyce, forsvinner tangomotivet, og erstattes av et sigøynerlignende stykke, spilt på trekkspill, fiolin og piano. Elfman har i intervju uttalt at ingen, aller minst han selv, kan gi noen god forklaring på nettopp hvorfor han valgte å bruke nøyaktig dette stykket her. Imidlertid er det med på å understreke den frenetisk ladede stemning i scenen. Stykket holder et halsbrekkende høyt tempo, et tempo som matches av Edwards sakser, som nå flyr gjennom luften.⁵⁷ Det er verdt å merke seg at musikken har kommet tilbake til den vekselbassen han brukte tidligere i scenen. Den har vært fraværende under tangomotivet, men er her tilbake i et forrykende tempo, og er som tidligere med på å drive handlingen fremover.

I det Edward er ferdig med å klippe Joyce, avsluttes sigøynermotivet med en lang, fanfarelignende, fiolintone. Musikken vender tilbake til tangomotivet vi hørte tidlige. Det, i kombinasjon med uttrykket på Joyces ansikt er ikke til å ta feil av. Det hele har vært en høyst erotisk opplevelse for henne. Edward fortsetter så å klippe resten av kvinnene, som alle reagerer på samme måte som Joyce. Under hele denne sekvensen høres tangomotivet.

Når Edward er nesten ferdig inntreffer et annet skifte i musikken. Han har nå klippet håret på alle kvinnene, unntatt Peg. Det er nå hennes tur, og med det forsvinner også den erotiske stemningen i musikken. Peg har et nærmest mor-sønn forhold til Edward, og skiftet i musikken gjenspeiler dette. Fiolinene spiller fremdeles samme melodi som tidligere, men nå i en mye mer legato versjon. Den erotiske undertonen forsvinner her helt. Stykket er fortsatt like følelsesladet, men med et ganske annet fortegn.

Som nevnt tidligere sentrerer musikken hovedsaklig rundt Edward, og gjenspeiler hans følelser og tanker. I de tilfellene den avviker fra denne normen, tydeliggjøres dette alltid på lerretet. Det tydeligste eksempelet på dette finner vi i denne scenen. Mens Edward ser på Joyces hår, og planlegger frisyren hennes, høres det et sterkt erotisk ladet tango-motiv. Dette er imidlertid ikke Edwards erotiske følelser for Joyce som her understrekes. Det er her Joyce, og senere de andre kvinnene i nabolagets erotiske følelser for Edward vi her hører musikken plukke opp, noe som sterkt synliggjøres på lerretet i kvinnes ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Det korte sigøynermotivet som følger like etter tangomotivet utfører her interessant nok to oppgaver i en. Ikke bare understreker den Edwards nærmest maniske tilstand mens han

⁵⁷ Det er nærliggende å foreslå at Elfman valgte nettopp dette stykket da fiolinistens hurtige bevegelser kan minne om Edwards frenetiske omgang med saksen, men dette er selvsagt kun spekulasjoner fra min side.

klipper kvinnenens hår, men med sitt raske tempo understreker den også Joyces økende seksuelle opphisselse. Stykket øker og øker i tempo, helt til det når et tilsynelatende klimaks, og igjen går tilbake til tangomotivet.

6.3.5 På Shoppingscenteret

En av nabodamene har tatt med seg Edward til det lokale shoppingscenteret, for å slipe saksene hans. I det han går ut av bilen ser han Kim sammen med vennene sine og kjæresten Jim. Han blir stående og se på dem mens Kim kysser Jim. De ser ikke Edward, og forsvinner raskt i Jims bil.

Mens Edward og en av nabokvinnene kjører opp til shoppingscenteret hører vi enda en versjon av Suburbias muzak. I det samme Edward går ut av bilen forsvinner imidlertid denne, og erstattes av en ensom, uforløst fiolintone. Det ligger en spenning i luften, og denne utløses i det Edward snur seg, og får øye på Kim. Fiolinen fortsetter å spille, men får selskap av harpe, celeste og fløyte, og vi får en variasjon over kjærlighetsdelen av hjerte-temaet. Det er i denne scenen at linken mellom Kim og Edwards forhold og dette temaet etableres for første gang. Temaet spilles mens Edward betrakter Kim sammen med kjæresten hennes, mens han ser på at hun kysser han. Det kryssklippes mellom Kim og et nærbilde av Edward. Han beveger seg sakte mot henne,

Musikken taler her sitt tydelige språk. Som nevnt tidligere har Edward svært få replikker, og vi er så godt som avhengige av musikken for å forstå han fullt ut. Gjennom den får vi vite hva Edward egentlig tenker, gjennom den får vi et innblikk i hans følelser for Kim. Partituret underbygger her det vi alt vet, og utdyper dette videre. Han er håpløst forelsket i Kim, og har vår udelte sympati mens han betrakter henne sammen med en annen mann. Kim og Jim setter seg inn i hans bil, og i det bildøra smeller igjen, kuttet musikken brått. Musikken forsvinner, på samme måte som Kim forsvinner fra Edward.

Det er og verdt å merke seg at denne scenen er preget av en nesten drømmeaktig stemning. I det Edward ser Kim, forsvinner alle lydene rundt. Vi hører ikke lenger bilene. Vi ser mennesker snakke, barn leke, men uten en lyd. Det eneste som høres er Edwards hjerte-tema,

og med dette styres vårt fokus utelukkende over på Edward og Kim, og deres forhold. Som musikken, tar denne stemningen brått slutt i det Jims bildør lukkes. De naturlige lydene kommer tilbake, og den drømmeaktige stemningen forsvinner med Kim.

6.3.6 "Do You Have a Girlfriend?"

Sammen med Peg opptrer Edward på et lokalt tv-show. Han har med seg ulike eksempler på sitt arbeid, og har nettopp blitt intervjuet av verten. Det er nå publikums tur til å spørre sine spørsmål, og et av dem er *"Do you have a girlfriend?"* Det blir helt stille i studio, mens publikum venter på Edwards svar. Plutselig klippes stua hjemme hos Boggfamilien inn, og vi ser Kim, kjæresten Jim, og hennes bror Kevin, som alle sitter og ser på Edwards store tv opptreden. De venter og på Edwards svar på spørsmålet, og guttene erter Kim med at *"selvsagt har han en kjæreste. Deg."* Edward lener seg sakte inn mot mikrofonen for å svare, men i det han skal til å si noe, klipper en av saksene hans tilfeldigvis over mikrofonledningen, og han får støt i stedet for, til Jims store glede.

Det er her vi skjønner at Kims følelser for Edward er i ferd med å forandres. Mens vi venter på hans svar på spørsmålet *"Do you have a girlfriend?"* zoomes det inn på Kims ansikt, og vi hører en forsiktig variasjon over hjerte-temaet. Sekvensen varer bare noen få sekunder, men det er likevel tydelig at hun er i ferd med å falle for han. Dette hadde kommet tydelig fram, selv uten den tilknytningen vi nå har mellom Edwards følelsesliv og dette temaet. Alle andre lyder forsvinner, og det eneste som høres er hjerte-temaet. Det kryssklippes mellom nærbilder av Kims ansikt og Edwards, og, selv om vi og Kim bare ser han på tv, virker det som om de ser hverandre inn i øynene.

6.3.7 "Ice Dance"

Det er kvelden da Boggfamilien skal ha sitt tradisjonelle juleselskap. Peg og Kim pynter juletreet inne i stuen. Kim blir plutselig oppmerksom på at noe foregår utenfor i hagen, og går ut. Der finner hun Edward, oppe på en stige, i ferd med å skjære ut en engel av en stor blokk

med is. Bitte små biter av is flyr gjennom luften, og daler sakte ned som snø. Mens Edward fortsetter å arbeide med isen, danser Kim sakte rundt i snøen. Jim dukker plutselig opp, og når Edward er i ferd med å gå ned av stigen, treffer en av saksene hans Kims hånd, og hun begynner å blø. Peg kommer ut, og tar med seg Kim inn i huset. Utenfor har Jim nå blitt rasende, og jager Edward ut av hagen.

Denne scenen, populært kalt ”isdans-scenen,” er en av aller viktigste scener. Imidlertid er det en scene totalt uten dialog, slik at ansvaret for store deler av historiefortellingen hviler på Elfman og hans musikk. Han har i intervju uttalt at han tidlig i prosjektet skjønte at dette kom til å bli en av filmens aller viktigste scener, og valgte derfor å la denne scenen være en av de første han utarbeidet musikken for i ”*Edward Saksehånd*.” Scenen ville derfor i stor grad kom til å definere hva som ble spilt før og etter, noe som er tydelig merkbart. (Elfman, 2002)

Som i de fleste andre scener med tilknytning til Kim og Edward og deres forhold, brukes her hjerte-temaet. Som nevnt tidligere, har vi gjennom hele filmen fått høre ulike variasjoner over Edwards hjerte-tema. Disse mange repetisjonene har etablert en sterk emosjonell link mellom Edwards kjærlighet til Kim og dette temaet. Når vi da her for aller første gang får høre det i sin helhet, bidrar denne emosjonelle link vi som publikum har opparbeidet til temaet til å gjøre scenen enda mer virkningsfull. Det at vi her også for første gang får høre hele hjerte-temaet, spilt av et fullt orkester, taler også sitt tydelige språk. Man kan nesten si at utviklingen av hjerte-temaet går parallelt med utviklingen av Kim og Edwards forhold. Tidligere har forholdet deres i hovedsak dreid seg om hans ubesvarte kjærlighet til henne, og med det har vi fått høre bare små, det er nærliggende å si uferdige, versjoner av hjerte-temaet. Når nå kjærligheten mellom dem endelig springer helt ut, gjør også temaet det.

Det er verdt å merke seg at temaets tilknytning til Edward også understrekes på lerretet. I det scenen begynner befinner Kim seg inne i huset. Det høres her første del av hjerte-temaet, kun spilt på forsiktig celeste, akkompagnert av kor. Kim går ut i hagen, og med det begynner musikken å stige sakte i volum. Edward og isskulpturen er enda skjult bak huset, men i det Kim går rundt hjørnet, og hun (Og vi.) får se dem for første gang, stiger musikken betraktelig i volum, samtidig som strykere kommer nærmest umerkelig inn. Det kan nesten virke som om musikken bokstavelig talt strømmer ut fra Edward og isskulpturen, og at det er denne som nærmest *drar* Kim ut av huset. I og med at musikken i scenen er ikke-diegetisk, sier det seg

selv at denne effekten kun oppfattes av publikum. Denne synkroniseringen av lyd og bilde bidrar likevel til å forsterke linken mellom temaet, og Kim og Edwards forhold.

Mens Kim går mot engelen ligger det en forventning i luften. Denne underbygges av musikken ved hjelp av en rekke nedadgående *arpeggio* strykere. I det Kim har nådd helt bort til engelen, og sakte begynner å danse den, utløses denne spenningen, og temaet går inn i sin andre del. Vi får endelig høre kjærlighetstemaet i sin helhet. Dette er et av Elfmans aller vakreste verk. Stykkets største styrke, er paradoksalt nok, dets nesten utrolig enkle oppbygning. Selve melodilinjens består bare av fem enkle toner, spilt i stigende rekkefølge (C-D-E-F-G). Denne enkelheten understrekes ytterligere ved at koret og orkesteret smelter sammen til en, nærmest unison lyd. Hele scenen preges av uskyld, renhet og enkelhet. Engelen, Kim i sin hvite kjole, snøen som daler sakte ned, alt understreket av filmens partitur.

Musikken returnerer etter hvert til første del av hjerte-temaet, og her introduseres igjen celeste, harpe og triangel. Vi får et nærbilde av Kim der hun trykker snøfnugg mot kinnet sitt, før hun strekker hendene i været for å samle flere. Det er her Kim for første gang blir fullstendig klar over sine følelser for Edward, og snøfnuggene fungerer her som et substitutt for han. Edward med sine saksehender kan vanskelig berøre noen uten å skade dem, og snøfnuggene han skaper får derfor gi Kim de kjærtegnene han ikke kan. Hennes ømme behandling av snøfnuggene synliggjør hennes lengsel etter ham, etter det han ikke kan gi henne. Som i store deler av resten av partituret bruker Elfman her moll, noe som igjen understreker Kims lengsel etter Edward ytterligere.

Hennes lengsel etter Edward understrekes også av Burton ved bruk av sakte film. I scenen klippes det mellom nærbilder av Kim og Edward, han i dyp konsentrasjon mens han frenetisk arbeider med is-engelen, hun i tilsynelatende lykkerus mens hun danser rundt i snøen. Alle klipp av Edward foregår i normalt tempo, og vi kan tydelig høre lyden av saksene hans mot isen. Dette står i kontrast til Kim, som vi i nesten hele denne scenen kun ser i sakte film. Hun danser sakte rundt is-engelen, og når kameraet fokuserer på henne, er alle naturlige lyder totalt fraværende. Det eneste som høres er Edwards hjerte-tema, og slik som i tidligere scener skapes det igjen en drømmeaktig stemning. Det som skiller denne scenen fra de tidligere, er at denne stemningen her kun omfatter Kim. Edward er totalt oppslukt av arbeidet sitt, og er ikke en gang klar over at Kim er til stede. Så snart han vises på lerretet, brytes den drømmeaktige stemningen, vi får igjen scenen i normalt tempo, og de virkelige lydene kommer tilbake.

6.3.8 "Edward Gets angry"

Innbyggerne i den lille forstaden har nå vendt seg mot Edward, og han jages nå av politiet. Vetteskremt og alene søker han tilflukt i Boggfamilens hus, der han møter Kim som er alene hjemme. Like redd og alene som han, ber hun Edward om å holde rundt seg. Edward, nå fullstendig klar over den skaden saksene hans kan forårsake, gjør et forsøk, før han resignert utbryter "*I can't.*" Kim tar forsiktig tak i Edwards armer, og legger dem rundt seg. Mens de står slik, går hans tanker tilbake til forrige gang han hadde fysisk kontakt med noen han var glad i.

I et tilbakeblikk blir vi vitne til en scene fra en jul for mange år siden, der vi får forklaringen på Edwards manglende hender. Det er nemlig nettopp hender som skulle vært julegaven hans dette året. Oppfinneren har akkurat pakket dem ut, og holder dem opp foran Edward. Mens Edward betrakter sine nye hender, stivner plutselig Oppfinnerens smil. Han tar noen vaklende skritt, for så å falle død om. I et fåfengt forsøk på å holde fast på de nye hendene, griper Edward etter dem, og ender opp med å ødelegge dem helt. Forvirret blir han stående og betrakte dem, der de ligger i sine enkelte deler på gulvet. Han går så bort til Oppfinneren, og i et forsøk på å vekke ham, stryker han ham over kinnet med en av saksene sine. Han etterlater seg et tydelig sår, og betrakter saksene sine, som nå drypper av Oppfinnerens blod. Med dette ender tilbakeblikket, og vi er igjen tilbake i Boggfamiliens hus, sammen med Edward og Kim.

Scenen umiddelbart foran denne scenen, var preget av et veldig handlingsrettet, actionpreget partitur. I det Edward går inni Boggfamiliens hus, forandres dette dramatisk. Den actionpregede musikken forsvinner, og erstattes av en tynn, uforløst fiolintone, som tilsynelatende henger i lufta. Med denne skapes en tydelig forventning hos publikum. Noe kommer til å skje, men hva? Spenningen utløses i det Kims hånd kommer inn i bildet. Hun legger hånden forsiktig på Edwards skulder, og snur han mot seg. I det samme som dette skjer, glir musikken over i en sparsomt orkestret versjon av hjerte-temaet. Selve temaet spilles her på fiolin, kun akkompagnert av dype strykere. Instrumentasjonen valgt her taler sitt tydelige språk. Strenginstrument blir ofte ansett for å være de mest uttrykksfulle instrumentene, da de har en timbre som ligger nært opptil den menneskelige stemme. Dette gir dem en nesten syngende lyd kvalitet. De assosieres derfor ofte med menneskelige følelser, og blir gjerne brukt i emosjonelle scener. (Dickinson, 2003:20) Det bør være hevet over enhver tvil at dette er nettopp det, en svært emosjonell scene. Ved å spille på publikums rådende

kollektive musikalske konvensjoner på en slik måte, blir musikken i scenen enda mer effektiv. Disse konvensjonene innehar så sterke assosiasjoner, at publikum, bevisst eller ubevisst, umiddelbart oppfatter poenget komponisten forsøker å formidle.

Linken mellom Edward og Kim og hjerte-temaet er nå sterkt etablert hos publikum, og da spesielt i den tidligere isdans-scenen. Den uskyldige stemningen fra denne scenen er derimot her blitt erstattet av en sår tristhet. Kim og Edward har funnet den store kjærligheten i hverandre, men det begynner her å gå opp for dem at de aldri vil få være sammen. Dette understrekes tydelig av den såre versjonen av hjerte-temaet vi nå hører.

I det Kim ber Edward om å holde rundt seg, høres det ut som om musikken skal gå inn i kjærlighets delen av hjerte-temaet, med en innledning som er svært lik den vi hørte i den foregående isdans-scenen. Imidlertid høres bare et svakt ekko av dette temaet lengst bak i lydbildet, og også dette forsvinner helt i det vi hører Edward ytre sin mest kjente replikk fra denne filmen. *"I can't."*

Det er ikke før vi går inn i tilbakeblikk-delen av scenen at vi får høre kjærlighetsdelen av hjerte-temaet. Innledningsvis spilles det noen få takter på klokkespill, mens vi for første gang får se hendene, liggende i en eske. Mens Edward betrakter hendene går musikken tilbake til første del av hjerte-temaet, spilt på fløyte, akkompagnert av kor og harpe. Instrumentasjonen, og spesielt korets små utbrudd, tydeliggjør Edwards uskyld. Scenen vi nå ser utspant seg lenge før han noen gang kom til Suburbia, og hans viten om verden utenfor begrenset seg til at *"lump sugar may not be taken with the fingers."*⁵⁸ Denne instrumentasjonen understreker også Edwards barnlige undring og glede over hendene, noe som forsterkes ytterligere i det det legges til *"stjernerdryss."*

Et skifte i musikken inntreffer derimot når vi får et nærbilde av Oppfinneren. Til å begynne med betrakter han Edwards glede over hendene, men snart stivner smilet. Samtidig med dette høres en pauke, mikset langt bak i lydbildet. Stemningen i musikken endres totalt på dette tidspunktet, og den høres nå ut som et mørkt forvarsel om det som nå er i ferd med å skje. Mens vi er vitne til at Oppfinnerens ansikt tilsynelatende faller sammen, faller også hjerte-temaet sakte fra hverandre, for så å dukke opp igjen i en dramatisk mollversjon i det han dør.

⁵⁸ I et annet tilbakeblikk får vi se en av Edwards timer i etikette, der temaet er hvordan oppføre seg i et te-selskap. Det å bruke hendene for å forsyne seg med sukkerbiter ble altså ikke regnet som god takt og tone.

Når Edward etterpå betrakter de ødelagte hendene som ligger på gulvet, får vi igjen høre kjærlighets-temaet spilt på klokkespill, men denne gangen i en mer melankolsk, mollstemt versjon. I det han stryker Oppfinneren forsiktig over kinnet, går musikken igjen tilbake til første del av hjerte-temaet, i en veldig rolig versjon. Her kommer også koret inn, mens vi lengst bak i lydbildet kan høre et instrument som lyder til forveksling likt en kirkeklokke. Koret og ”kirkeklokkene” gir temaet en følelse av å være en begravelseshymne for Oppfinneren, og det er ingen tvil om at vi, og Edward, tar farvel med han i denne scenen. I det det klippes tilbake til nåtid forsvinner kirkeklokkene. De erstattes av pauker og dype strykere, og temaet avsluttes her.

Denne scenen representerer Elfman mest komplekse temabruk så langt i ”*Edward Saksehånd*.” Fram til nå har kjærlighets-temaet hovedsaklig blitt brukt i scener der vi ser Edward og Kim sammen på lerretet, eller i scener som har umiddelbar tilknytning til forholdet mellom dem. Sammenhengen mellom dette temaet og Edwards hender kan kanskje i utgangspunktet virke noe uklar. Forbindelsen mellom dem finner vi hvis vi ser nærmere på betydningen hendene ville ha hatt i Edwards liv. Det er jo nettopp hendene hans som gjør han spesiell, som skiller han fra befolkningen i Suburbia, og i stor grad gjør hans forhold til Kim umulig. Hadde han ikke hatt saksehendene, hadde de fleste av hindringene for deres forhold falt bort. Det at denne scenen presenteres i et tilbakeblikk, og så tydelig sees fra Edwards synsvinkel, gjør det klart at han setter disse hendelsene i sammenheng med sin nåværende situasjon. Han ser nå hva disse hendelsene har hatt å si for resten av livet hans, hva det kunne ha blitt, hadde ikke Oppfinneren dødd den dagen. Sett i lys av dette, virker bruken av kjærlighetstemaet mer enn passende. Scenen vi har sett har i høyeste grad tilknytning til Kim og Edward, og deres forhold.

Bruken av hjerte-temaet i denne scenen understreker også et annet aspekt ved scenen. Gjennom hele filmen har scener assosiert med Oppfinneren vært akkompagnert av Edwards første tema, eventyr-temaet. Dette temaet har gjennom filmen symbolisert den barnslige, eventyraktige siden av Edward. Her brytes det for første gang med denne tradisjonen. Oppfinnerens død tvinger Edward til å ta sine første forsiktige skritt ut i verden på egen hånd, løsrevet fra sin skaper. Når det på slutten av scenen igjen klippes tilbake til Edward og Kim, forsterkes dette inntrykket. Edward har tatt det siste skrittet vekk fra Oppfinnerens verden, og er nå et eget individ. Musikken forsterker dette inntrykket ytterligere. Som Edward har også

den nå løsrevet seg fra Oppfinneren, og distanserer seg med dette fra eventyr-temaet som tidligere hadde vært så nært forbundet med han.

6.3.9 Edward Jages Fra byen

Med politiet i hælene løper Edward opp mot herskapshuset. Politikonstabelen, som har skjønt at Edward ikke er farlig, stopper bilen ved foten av fjellet. Han går ut, og skyter noen skudd i luften, i et forsøk på å skremme Edward ytterligere, og for å få naboene som nå kommer løpende til å tro at han har skutt Edward. Når politiet er dratt, velger naboene allikevel å gå opp på fjellet for å undersøke saken selv.

Kim har kommet dem i forkjøpet, og har løpt opp til herskapshuset alene. Hun møter nå Edward oppe på loftet, men i det hun skal til å kysse han, oppdager de Jim. Han har ventet i skyggene på dem, og trekker en pistol som han truer å skyte Edward med. Han skyter, men treffer veggen. Kim går i mellom, og klarer å ta fra Jim pistolen. Han tar nå en ildrake, som han slår Edward med. Da Kim nok en gang går i mellom, eksploderer Jim, og han går løs på henne. Edward blir nå rasende, og med en av saksene stikker han Jim i magen. I det han trekker den ut, faller Jim ut av et vindu og dør.

Kim og Edward innser at de ikke kan være sammen, og tar farvel der oppe på loftet. Etter å ha fortalt ham at hun elsker han, løper Kim ned for å møte naboene som nå har begynt å samle seg utenfor huset. På veien ut finner hun en del av en annen robot, som ligner på Edwards hender. Hun tar den med seg ut, og overbeviser naboene, som nå har sett Jim, om at han og Edward har drept hverandre.

I det folkemengden går oppover fjellet, på vei mot herskapshuset, akkompagneres de av piano, timpani og brass. Stemningen musikken er, i likhet med folkemengden, truende. Det er tydelig at de er ute etter å ta Edward, og dette understøttes særlig av messinginstrumentene, som driver scenen fremover med korte, rytmiske støt. Denne truende stemningen forsvinner imidlertid i det det klippes til Kim, som også er på vei opp til herskapshuset. Musikken tilsynelatende parafraserer hennes ferd opp bakken og gjennom huset. Nærmest frenetiske oppadgående arpeggiostrykere akkompagnerer henne i det hun løper opp trappen, og bidrar til

å bygge opp spenningen i scenen. Når hun endelig kommer opp på loftet, kommer det en liten pause i musikken, den holder tilsynelatende pusten, og med det ligger det en uforløst spenning i luften. Denne utløses i det Kim finner Edward. I og med at dette er den siste kjærlighetsscenen mellom dem, er det nærmest selvsagt at vi her får høre kjærlighets-temaet, altså siste del av hjerte-temaet. Imidlertid er det her et mollstemt, dystert tema vi hører. Gleden fra isdans-scenen er her helt borte, og er erstattet av en melankolsk, intens sårhet.

Musikken forandres dramatisk i det Jim trer frem fra skyggene. Den såre, uskyldige stemningen brytes, og erstattes av en fortsettelse på det truende stykket vi hørte tidligere, i det folkemassen bevegde seg opp mot herskapshuset. Dette utvikles videre under kampscenen, og Elfman gjør her god bruk av sine tidligere erfaringer fra actionfilmer, og da spesielt ”*Batman*” (1989) og ”*Batman Returns*” (1992). Disse to skapte filmene oppsikt i fagmiljøet da de først kom ut, fordi musikk og handling fulgte hverandre så tett, en teknikk Elfman bruker i denne actionpregede scenen. Musikken blir til og med på et punkt imiterende, og følger Jims slag i et en-til-en forhold i det han slår løs på Edward med en planke.

I samme sekund som scenen når sitt dramatiske høydepunkt, og Edward dreper Jim med en saksene sine, inntreffer enda et skifte i musikken. Brass, piano og timpani forsvinner nå helt, og bare det uskyldige barnekoret står tilbake. Dette skaper en veldig kontrast i lydbildet, og gjør at den metalliske lyden av Edwards sakser, i det han trekker dem ut av Jim blir enda mer tydelig. Det samme skjer med lyden av knust glass når Jim bare sekunder etterpå faller ut av et vindu. Siden alle andre handlinger i løpet av kampscenen har vært tett fulgt av veldig actionpreget musikk, understreker dette skiftet i musikken viktigheten av nettopp denne hendelsen, og gjør det tydelig at nettopp her ble slåsskampen avgjort. Når vi kort tid etter får vårt første glimt av Jim, som nå ligger på bakken utenfor herskapshuset, lar musikken det ikke være noen tvil om hva som har skjedd. Paukeslag, og ikke minst, dype kirkeklokker, med de assosiasjonene de skaper hos publikum taler sitt tydelige språk. Jim er død.

Kim og Edward må nå ta farvel, og her hører vi igjen kjærlighets-temaet. Temaet befinner seg i bakgrunnen av lydbildet, faktisk så langt bak at det er nesten umulig å kjenne det igjen. Oppmerksomheten vår stjeles her helt av en nydelig, melankolsk melodi, spilt på solo fiolin. Denne forsvinner imidlertid i det Kim hvisker ”*I love you.*” Med det får vi en liten pause på noen få sekunder i musikken, noe som understreker viktigheten av det Kim nettopp har sagt. Dette er jo nettopp de ordene Edward har lengtet etter å høre henne si gjennom hele filmen,

og både vi og musikken venter nå på hans reaksjon. Vi trenger ikke vente lenge. Det klippes her til et nærbilde av Edwards ansikt. Han omfavner Kim, og i det han lukker øynene, høres igjen kjærlighets-temaet, naturlig nok i en sår, mollstemt versjon denne gangen, for harpe, kor og strykere. Gjennom hele filmen har det blitt bygd opp en mental kobling hos publikum mellom Kim, Edward, deres forhold og dette temaet. Det at det nå spilles her, i det de tvinges til å avslutte kjærlighetsforholdet, gjør det nærmest umulig å ikke tenke på det som *kunne* ha vært. I tillegg vil også denne scenen assosieres med den tidligere isdans-scenen, der dette temaet også ble brukt. Det at Kim var så lykkelig i den tidligere scenen, får henne til å fremstå som nærmest dobbelt ulykkelig nå.

Kjærlighets-temaet får her ikke spille helt ut, men blir avbrutt i det Kim må løpe ut for å møte folkemengden som nå nærmer seg huset. Brasstingere etterligner her deres skrik, i det de ser den døde Jim. Mens Kim snakker til den opprørte folkemengden, høres det fortsatt en underliggende truende stemning i musikken. Denne forandres etter hvert som hun sakte men sikkert overbeviser folkemengden om at Edward er død. Scenen avsluttes med solofiolin, og et siste slag fra en kirkeklokke. Som tidligere i scenen signaliserer kirkeklokken her igjen død. Jims, og for beboerne i Suburbia, Edwards. Den setter også et endelig punktum for forholdet mellom Kim og Edward. For å redde ham, er hun nødt til å la han bli der oppe, alene igjen. Denne kirkeklokken avslutter også på mange måter eventyret for oss som publikum.

6.3.10 "Sometimes you can still catch me dancing in it."

Vi befinner oss plutselig tilbake igjen i den lille jentas soverom. Mens bestemoren, som vi nå har skjønt faktisk er Kim selv, forteller de siste linjene av historien, klippes det mellom henne og bilder av Edward, der han vandrer alene rundt i det gamle herskapshuset. Til slutt ser vi han oppe på loftet, i ferd med å skjære ut en rekke is-skulpturer, blant annet en av Kim. snøen strømmer ut av vinduet, og i det kameraet zoomer ut, ender filmen der den begynte. Med et gammelt forlatt herskapshus, omgitt av et tykt snøvær.

Filmens aller siste scene er også en av dens aller mest virkningsfulle. Vårt forhold til karakterene, Elfmans musikk og Burtons univers har gradvis blitt bygd opp gjennom hele filmen. Når vi her tar farvel med dem, er det vanskelig å sitte upåvirket tilbake. Det at det når

har blitt avslørt av historiens forteller, bestemoren, faktisk er Kim, gjør at filmens siste replikker blir enda mer virkningsfulle. Øynene hennes avslører at selv etter alle disse årene har hennes følelser for Edward ikke forandret seg. Han er fremdeles hennes store kjærlighet. Dette gjør at Edward, alene der oppe i herskapshuset, virker nesten dobbelt så ensom. Isskulpturen han har lagd av Kim, dansende i den hvite kjolen, gjør det mer enn tydelig hvem han har tenkt på alle disse årene. Skulpturen, satt sammen med Kims aller siste replikk *"If he weren't up there now, I don't think it would be snowing. Sometimes you can still catch me dancing in it."* får oss naturlig nok til å tenke på isdans scenen, filmens store kjærlighetsscene, og med det ser vi også avslutningen i lys av denne, noe som gir den siste scenen en melankolsk, bittersøt tone. På den ene siden er Edward trygg oppe i herskapshuset, beskyttet fra den kyniske verden utenfor. På den andre siden var det den samme kyniske verdenen som stod i veien for Edward og Kims kjærlighet. Den skulle aldri bli noe av, og Edward har vært alene alle disse årene. Det å se Kim som en gammel kvinne, understreker nettopp dette, alle årene som har gått forbi. I tillegg gjør det oss også oppmerksom på et annet aspekt ved scenen. På tross av alle årene som har gått, ser Edward ut nøyaktig som han gjorde første gang vi så han. Han har ikke eldes i det hele tatt. Han kommer mest sannsynligvis til å fortsette å bo der oppe i herskapshuset i årevis etter at Kim er død og borte. Mens verdenen utenfor går videre og forandres, kommer han til å forbli alene der oppe, og lengte etter Kim.

I det bestemoren tar av seg brillene, og det blir klart at hun faktisk er Kim, går musikken forsiktig inn i Edwards hjerte-tema, og dette høres naturlig nok gjennom store deler av denne scenen. Rett etter filmens aller siste replikk, går dette temaet etter hvert over i kjærlighets-temaet, i det vi ser snøen flomme ut av vinduene på det gamle herskapshuset. Et av de mest interessante aspektene ved musikken i denne scenen, er den ambivalente stemningen. Dette inntrykket forsterkes av at det igjen klippes inn små glimt av den unge Kim som danser i snøen, mens vi for siste gang hører kjærlighetstemaet. Publikum blir minnet om det som kunne vært, men det som kunne vært en udelt trist scene, blir langt mer nyansert når vi ser den gamle Kims ansiktsuttrykk etter at hun har ytret filmens siste replikk. *"Sometimes you can still catch me dancing in it."* Hun smiler, et tilsynelatende lykkelig smil. Det blir her opp til publikum selv å gjøre seg opp en mening om hvordan de tolker filmens siste scene.

For meg personlig blir dette en bittersøt slutt. På den ene siden ønsker jeg at Kim og Edward skulle fått lov til å være sammen. På den andre siden ser jeg også at dette kanskje var den beste løsningen, tross alt. Edward og Kim får ikke være sammen, men i det minste er han

trygg der oppe i herskapshuset, beskyttet mot den kyniske verdenen utenfor, og, ikke minst, sin egen naive og uskyldige natur.

6.4 Filmens to hovedtema

Hovedfokus i Elfmans partitur er på melodien. Allerede i den første scenen presenteres vi for to ulike tema, gjentas og varieres etter hvert som filmen utfoldes. Som jeg har vært inne på tidligere, senterer musikken i *”Edward Saksehånd”* rundt dens hovedkarakter. Allerede i åpningssekvensen får vi presentert Edwards to hovedtema. De to temaene tar for seg to ulike sider av Edward. Filmen er en eventyrfilm, en fabel, og Edward er i stor grad en figur som hører hjemme i denne verdenen. Hans ene tema, døpt *”The Story-Book Theme”* av Elfman, understreker denne eventyrlige siden av han. Tema nummer to, *”The Theme of The Heart”* understreker imidlertid Edwards høyst menneskelige, emosjonelle side. Edwards hjerte-tema er også delt opp i to deler, der den siste delen i løpet av filmen utvikles til å bli et kjærlighetstema for Kim og Edward.

Korte, lett gjenkjennelige tema, tilknyttet en spesifikk rollefigur, har vist seg å være svært virkningsfulle brukt i filmmusikk. Disse blir vanligvis presentert i begynnelsen av filmen, og utvikles så videre etter hvert som filmen utfolder seg, og repeteres og varieres i tråd med rollefigurens utvikling. Gjennom denne repetisjonen bygger de ulike temaene opp sterke assosiasjoner hos publikum, og blir slik mer og mer effektive etter hvert som filmen utfolder seg. (Karlin, 1994:73) Dette er et grep Elfman benytter seg av i sitt partitur for *”Edward Saksehånd,”* men med en noe annerledes vri. I stedet for å gi alle karakterene hvert sitt tema, har han, som nevnt tidligere, valgt å sentrere filmens partitur rundt Edward. Han har derfor fått to egne tema, som representerer ulike sider ved hans personlighet:

Elfman:

“There were these different sides of Edward. One would play over the inventor because that’s one part of the story. The other would play over the ice scene, that was Edwards emotional centre, and in fact Edwards music would even play over Kim, as a

character, that she wasn't going to get her own theme, and I suppose classical speaking that's kind of odd too, but I like following the emotion, not the character."

(Elfman, 2002)

Som Elfman nevner her, lar han Edwards tema også spille over filmens andre karakterer. Med dette ser publikum dem i lys av Edward, og gjør oss med det oppmerksom på hans følelser for dem.

Interessant nok er den eneste andre karakteren i "*Edward Saksehånd*" som har fått sitt eget tema bikkarakteren Esmeralda, en sinnsforvirret, dypt religiøs nabokvinne. Karakteren følges av et merkelig urovekkende lite musikkstykke, spilt på et instrument som lyder som en blanding mellom et munnsspill og et trekkspill. Stykket høres kun i tilknytning til denne karakteren. Selv om det er for kort til å betraktes som et reelt tema (Stykket har en lengde på under 30 sekunder.) er det likevel det nærmeste Elfman kommer tradisjonell ledemotivteknikk i denne filmen.

6.5 Partiturets narrative funksjon.

Elfmans musikk fungerer på mange måter som filmens fortellerstemme, og underbygger tydelig historien. Dette blir ekstra viktig i og med at "*Edward Saksehånd*" er en film med svært lite dialog. Spesielt gjelder dette hovedpersonen Edward, som går gjennom hele filmen nesten uten en eneste replikk.⁵⁹ Elfmans musikk overtar derfor i store deler av filmen rollen som Edwards stemme. Det er gjennom den vi ser Edwards ensomhet og hans forundring over den nye ukjente verdenen han møter. Det er gjennom den vi først blir oppmerksom på hans gryende kjærlighet ovenfor Kim. Elfmans musikk forteller oss alt det Edward ikke kan.

Det sier seg selv at jeg med bruken av ordet "stemme" her ikke mener stemme i ordets egentlige forstand. Musikk er ikke en representerende kunstart, og har med dette ingen evne til å fortelle en historie i seg selv. (Larsen, 2005:207-208) Dette stiller seg imidlertid noe

⁵⁹ Edward sier kun 169 ord i løpet av filmen. (Internet Movie Database.)

annerledes når vi snakker om filmmusikk. Selv om musikk er ikke-representerende, er den her uløselig knyttet opp mot en i aller *høyeste* grad representerende kunstart, nemlig film. Med å knytte musikken opp mot filmens bilder, skaper vi våre egne mentale koblinger mellom hendelsene på lerretet, og musikken som akkompagnerer dem. Disse koblingene vil fortsette å virke utover i filmen, og vil påvirke vår lesning av den. Med filmens hjelp, blir altså musikk *indirekte* en representerende kunstform.

“...although music in itself is non-representational, the repeated occurrence of a musical motif with representational elements in a film (images, speech) can cause the music to carry representational meaning as well.” (Gorbman, 1987:27)

Elfmans musikk følger i hovedsak Gorbmans prinsipper for det klassiske Hollywood-partitur, dog med et unntak. Gorbman peker på at filmmusikk skal være *“inaudible,”* altså uhørlig. Med dette menes at som publikum vil vårt hovedfokus være på dialogen, og musikken vil med dette kun registreres i det ubevisste, og på denne måten påvirke vår oppfatning av filmen. Dette punktet representerer imidlertid noe av et problem når det kommer til *“Edward Saksehånd,”* rett og slett fordi det som sagt er en film med svært lite dialog. Filmens hovedkarakter er tilnærmelesvis stum, noe som gjør oss mer avhengige av musikken enn ellers for å forstå hva han tenker og føler. Musikken blir med det mye viktigere enn vanlig, og den vil med det *“ta større plass,”* fordi så mye informasjon som er viktig for publikums forståelse av handlingen formidles her. I scenene med lite dialog vil publikums oppmerksomhet også rettes mot musikken i større grad enn i andre scener, rett og slett fordi den ikke trenger å konkurrere med andre ting i filmens lydbilde.

Elfman følger imidlertid Gorbmans prinsipper i stor grad i de scenene som faktisk inneholder dialog. Musikken er hovedsaklig underordnet dialogen, noe som stort sett gjøres ved at musikkens volum senkes betraktelig i forhold til dialogen.

Som sagt hviler store deler av ansvaret for historiefortellingen på Elfmans partitur, en oppgave han løser på en mesterlig måte, og som jeg vil komme tilbake til i senere kapitler. Partiturets narrative funksjon blir spesielt tydelig hvis man lytter til soundtrackalbumet etter å ha sett filmen. I en anmelders ord: *“The most remarkable aspect of the Edward Scissorhands*

score is its ability to tell a story in and of itself. The album takes you on the journey of this fable with masterful precision.” (Clemmensen, 2003)

6.6 Sjanger, stil og konsept.

”Edward Saksehånd” er, som nevnt tidligere, en eventyrfilm. Også musikalsk plasserer filmen seg tydelig i denne sjangeren. Elfmans bruk av fullt symfoniorkester, strykerarrangementet, korets barnlige undring, er alle lett gjenkjennelige musikalske elementer fra andre filmer innenfor sjangeren, og gjør det lett å trekke linjer tilbake til klassiske eventyrfilmer som *”Trollmannen fra Oz,”* (1939) *”Askepott”* (1950) og *”Skjønnheten og Udyret.”*(1991) Allikevel, på tross av de klare likhetene med eventyrsjangeren, er det ikke er denne publikum først og fremst vil assosiere filmen med. Allerede under fortekstene introduseres et instrument med så sterke assosiasjoner til en annen sjanger at det alene vil lede publikum til en ganske annen konklusjon, nemlig celeste. Den utstrakte bruken av instrumentet i, spesielt amerikanske, julefilmer, gjør at publikum har opparbeidet en så nær mental forbindelse mellom instrumentet og denne høytiden at lyden av celeste nå nærmest er synonymt med blinkende lys, juletrær og glitter. Tidligere i oppgaven har jeg tatt for meg temaet musikalsk kompetanse og konvensjoner, og den effekten disse har på publikums lesning av en films partitur. Kort sagt avhenger vår tolkning av ulike musikalske delelementer i stor grad av vår tidligere befatning med disse, et fenomen som vi her ser også påvirker vår tolkning av *”Edward Saksehånd.”* Det er interessant å merke seg at det nesten utelukkende er partituret som gjør at vi oppfatter filmen som en julefilm. En av filmens scener er riktig nok satt nettopp i julen, men, med unntak av eventuelle julerelaterte assosiasjoner rundt filmens snøtema, er denne også filmens eneste visuelle representasjon av høytiden.

Elfmans partitur har en klar dualistisk oppbygning, noe som står i tydelig relasjon til Burtons bilder. *”Edward Saksehånd”* er delt opp i to, tydelig atskilte, verdener. Edwards verden, det store gotiske herskapshuset, og Kims verden, det glatte, pastellfargede Suburbia. Herskapshuset, med alle sine utspring og mørke kroker, er preget av fantasifulle linjer og organiske former. For å representere denne verdenen har Burton valgt å bruke en mørk fargeskala, hovedsaklig basert på grå- og blåtoner.

Denne fantasifulle verdenen har Elfman latt symboliseres av et tonespråk som til tider er like motsetningsfylt som Edward selv. Melodilinjene i de ulike temaene er ofte svært enkle, nærmest naivistiske. Dette gjelder spesielt det lille temaet som etter hvert skal komme til å bli et kjærlighetstema for Edward og Kim. Dette er så enkelt oppbygd at et lite barn kunne sunget det uten problemer. Melodilinjenes enkle oppbygning kontrasterer her med Elfman/Barteks detaljrike orkestrering. Her, som i mange av sine andre partiturer, bruker Elfman en nærmest ”lag på lag” lyd. Allikevel høres partituret aldri komplisert eller overlesset ut, da alle instrumentene oftest nærmest smelter sammen til en, samstemt lyd.

Store deler av Edwards tema spilles på celeste, harpe og ”stjernerdyss.” Dette, i tillegg til temaenes utrolig enkle melodiske oppbygning, gjør at de antar en barnlig kvalitet, nærmest som om de ble spilt på et barns spilledåse. Temaene gjenspeiler her Edwards uskyldighet, hans naivitet, og hans evne til undring over verden.

Edwards fantasirike verden står i skarp kontrast til Suburbias konformitet. Her er det ene huset nærmest identisk med det nest. Rette linjer, rette vinkler, gressplener som ser ut som om de nærmest skulle vært klippet med linjal. Alt er badet i et kaldt, tilsynelatende flatt lys. For å skape et enda større skille mellom disse to verdenene, er Suburbias fargeskala basert på lyse, duse pastellfarger. Denne dualiteten er det Elfman gjenspeiler i sin musikk. Selv om suburbias verden ikke er mindre fantasifullt tonesatt (Noe annet ville vel vært umulig for en komponist som Elfman.), finner vi her et ganske annerledes tonespråk. Den naive undringen over verden er her helt forsvunnet. Undringen er her blitt erstattet av en, nærmest kynisk, 60-talls lounge-lizard muzak følelse. Musikken kan her i stor grad leses nærmest som en satire over det tilsynelatende enkle og perfekte forstadslivet. Den overflatiske 60-talls kitsch følelsen matcher her perfekt Burtons bilder av en rigid, konform og overflatisk lykkelig verden. Det kommer derfor nærmest knapt som en overraskelse når Tom Jones litt senere i filmen introduseres inn i dette musikalske universet. Hans glatte, polerte stil, passer helt perfekt inn i Suburbias tonespråk.

Man gjenkjenner umiddelbart musikken til ”*Edward Saksehånd*” som et verk av Danny Elfman. Elfman har en lett gjenkjennelig, helt individuell stil. I musikkkritiker Alex Ross’ ord: *“he favours a kind of off-kilter oompah music spiked with wrong notes and uneven rhythms.”* Bruken av kor, detaljrikheten, orkestreringen – alle er elementer som bærer Elfmans umiskjennelige fingeravtrykk.

Som i sine fleste andre partitur, arbeider Elfman her med fullt symfoniorkester, noe som kan spores tilbake til hans beundring for de store, klassiske filmkomponistene fra 30 og 40 tallet, en periode han selv trekker frem som en av sine fremste inspirasjonskilder for ”*Edward Saksehånd*.” Et annet av Elfmans kjennetegn er hans bruk av melodiske perkusjonsinstrumenter, oftest spilt av ham selv. Dette stammer fra hans opphold i Afrika, og hans fascinasjon for tradisjonelle vestafrikanske instrumenter, diskutert tidligere i oppgaven.

Det er imidlertid Elfmans måte å bruke kor på som skiller ham fra andre komponister. I stedet for å la koret synge melodilinen, brukes det ofte som et akkompagnerende instrument. Koret legger ofte på en harmoni, eller brukes nærmest som et perkusjonsinstrument, og kommer inn med små utbrudd, små ”*ah*” og ”*oh*,” slik de for eksempel gjør i stykket ”*Beautiful New World/Home Sweet Home*”.

Elfmans musikk blir ofte beskrevet som mørk eller gotisk, noe som nok henger sammen med hans utstrakte bruk av molltonearter. Han benytter seg også i stor grad av melodisk og harmonisk dissonans, atonalitet, samt ”*low-pitched melodies [...] and sonic experimentation*” (McMahan, 2005:193) I tillegg har Elfman en tilsynelatende forkjærlighet for ¾ takt. I flere av hans mest minneverdige partitur, inkludert ”*Edward Saksehånd*,” har han brukt denne taktarten i stor grad.

Partituret bærer også de tydelige kjennetegnene til et Danny Elfman partitur for en Tim Burton film. Vi finner fioliner, celeste, kor og harpe. Alle elementer som er brukt i så godt som alle partitur Elfman har skrevet for Burton. I tillegg til dette har Elfmans samarbeid med Burton en helt egen kvalitet som er vanskelig å sette ord på. De har alle en merkelig, melankolsk stemning, en sår undertone, som farger alle filmene de har gjort sammen. Selv i komedier som ”*Charlie og Sjokoladefabrikken* ” (2005) og ”*Beetle Juice*” (1988) gjør denne seg gjeldene. Vanskelig å sette ord på, men nesten umulig å ikke kjenne igjen når man hører den.

Elfmans partitur er et partitur som vil gi assosiasjoner til barndom, spesielt når det gjelder instrumentasjon. Bruken av barnekor, samt celeste, gir musikken til tider et nærmest barnslig preg. Dette gjenspeiler igjen Edwards personlighet. Det er vanskelig å fastsette hans

nøyaktige alder, siden vi aldri får presentert et spesifikt årstall for hans skapelse⁶⁰, eller får vite hvilket år historien er satt til. Likevel er det rimelig å anta, basert på den forfalne tilstanden herregården befinner seg i, sammenlignet med det vi har sett tidligere i scener med Edward og oppfinneren at han i dager og år er en voksen mann. Allikevel, som han selv demonstrerer flere ganger gjennom filmen, har den konstante isolasjonen der oppe i stor grad hemmet hans sosiale utvikling. Han er, på mange måter, fremdels et barn. Han ser verden gjennom et barns øyne, et trekk også Elfman speiler i sitt partitur.

Musikken i "*Edward Saksehånd*" er hovedsaklig ikke-diegetisk, altså musikk som kun filmens publikum kan høre. Diegetisk musikk er derimot musikk som er en del av det lydlige univers som omgir filmens karakterer, og som de, i større eller mindre grad, forholder seg til. Grensene mellom disse er ofte flytende. (Karlin, 1994:73) En variant av diegetisk musikk er såkalt "*source music*." Med dette menes det musikk som kommer fra en kilde på eller utenfor skjermen, for eksempel en bilradio, tv, et band osv. Musikken er vanligvis ikke skrevet av komponisten selv, men er ofte valgt ut av han/hun, og integrert i filmens partitur. (Karlin, 1994:67).

Source music brukes i liten grad i "*Edward Saksehånd*." Imidlertid finnes det noen, enkeltstående tilfeller, for eksempel i hagen til Joyce der vi hører Tom Jones "*It's not unusual*" spille mens Edward steller hagen hennes. Musikken kommer fra en liten radio på et campingbord, og vi hører Joyce synge med. Ideen om å bruke Tom Jones kom opprinnelig fra Burton, som syntes den hadde den rette stemningen for "*Edward Saksehånd*" og hans suburbia. Dette er en mye brukt praksis i samarbeidet mellom Elfman og Burton, og er bakgrunnen til Elfmans inkorporering av Bollywood-elementer i sitt partitur for "*Charlie og Sjokoladefabrikken*," og at Harry Belafontes "*Day-O*" brukes i en av hovedscenene i "*Beetle Juice*."

⁶⁰ Hvis man tar scenene med Edward og Oppfinneren i nærmere øyesyn, er det nærliggende å tro at Edwards skapelse skjedde under Viktoriatiden. Selv om dette selvsagt bare er spekulasjoner, vil man se at Oppfinnerens klær, innredningen på herskapshuset, og en rekke andre faktorer mer enn antyder dette.

7. Partituret i et kjønnsperspektiv.

"I once heard that Chinese passports identify nine different genders in people."

(Julia, R., Screen-L)

Utsagnet er hentet fra et diskusjonsforum på nettet. Julia R.⁶¹ foreleser til daglig ved et Amerikansk universitet om kjønnsroller i film og tv. Hun var derfor interessert i å definere nøyaktige parametere for seg og sine studenter, og stilte derfor spørsmålet: *"Does anyone know what genders can exist?"* I et forsøk på å besvare sitt eget spørsmål listet hun opp:

- *a masculine male*
- *a feminine male*
- *a feminine female*
- *a masculine female*

Denne ideen om utflytende kjønnsgrenser, om det androgyne, er på ingen måte ny. I den tyske romantikken finner vi myten om Androgyne, den perfekte mannen. Romantikkens Androgyne var *"a metaphysical one, as well as an imaginary perfect reunion of masculine and feminine elements, a symbol of harmony and reconciliation, and finally, that of an ideal man."*

(Godzie, 2000:167-168)

Edward kan vanskelig sies å være en fullgod representant for denne tyske ideen. Sterkt preget av alle årene han har tilbrakt i ensomhet oppe i herskapshuset, kan han vel knapt sees på som *"a symbol of harmony and reconciliation."* Likevel er det ikke til å komme utenom at karakteren Edward nettopp befinner seg i dette grenselandet mellom det maskuline og det feminine. Han står ikke på noen som helst måte for en "tradisjonell" maskulinitet, slik denne blir definert av samfunnet, og, kanskje spesielt, av moderne Hollywoodfilm. Edward har mer til felles med romantikkens Androgyne, enn med sine samtidige *"leading men."* Veien er lang

⁶¹ Fullstendig navn ukjent. "Julia R." er hennes internett-navn.

fra John McKlein, Bruce Willis karakter fra filmen *"Die Hard 2"*, som også kom ut i 1990, til Edward Saksehånd. Fra samme år finner vi også *"Another 48 Hours," "Hudson Hawk"* (Også den med Bruce Willis i hovedrollen.) og *"Total Recall."* Heller ikke her finner vi karakterer som har mye til felles med den sky, naive, følsomme og nærmest passive Edward. *"Edward Saksehånd"* tag-line⁶² er *"The story of an uncommonly gentle man."* Edward er ikke bare *"uncommonly gentle,"* han er også i høyeste grad *"uncommon."*

Edwards androgyne trekk deler han i aller høyeste grad med sitt alter ego, Johnny Depp. Han har ofte valgt å spille roller som lar han leke med den sedvanlige oppfatningen av maskulint og feminint, og spesielt måten disse blir presentert på i moderne film. De fleste av hans karakterer *"rely as much on their feminine attributes for their success as they do on Depp's high cheekbones and classic good looks."* (Robb, 1996:8) Depp definerer en annen maskulinitet, bortenfor Hollywoods stereotypier. Dette har vært opphav til mange, og lange, diskusjoner i pressen angående hans egen seksuelle legning, i et merkelig forsøk på å plassere han i en eller annen lett gjenkjennelig "bås". Depp er, i regissør Jim Jarmusches⁶³ ord, *"a blank piece of paper everyone wants to write all over [...]."* Han krysser grensen mellom maskulint og feminint, og lar seg vanskelig kategorisere. Forfatter Michael DeAngelis beskriver ham som *"violent and tender, impulsive and wise, soft and hard. Instead of registering as contradictions that must be resolved, however, these oppositions gather evidence of depth, complexity and mystery that transcend any need for reconciliation."* (DeAngelis, 2000:296-298)

Som nevnt tidligere skal Tom Cruise ha takket nei til å spille Edward delvis på grunn av hans klare feminine trekk. Burton har i intervjuer uttalt at han mener en *"Edward Saksehånd"* med Tom Cruise i hovedrollen ville ha gitt en helt annen film enn slik den foreligger i dag. Cruise var på dette tidspunktet et av Hollywoods aller heteste navn, mye på grunn av filmer som *"Frekke Forretninger"* (1983) og *"Top Gun"* (1986). Cruise hadde gjennom en rekke suksessfilmer opparbeidet seg et navn i Hollywood, og med dette også et publikum med et visst sett av forventninger til hans filmer. Bildet av den unge, virile jagerpiloten fra *"Top Gun"* lot seg vanskelig forene med den androgyne, uskyldige Edward. Karakteren Edward ville med dette blitt ganske annerledes, noe som naturlig nok ville gitt sitt utslag i en ganske

⁶² "A tagline is a variant of a branding slogan typically used in marketing materials and advertising. The idea behind the concept is to create a memorable phrase that will sum up the tone and premise of a brand or product (like a film), or to reinforce the audience's memory of a product." (Wikipedia)

⁶³ Jarmusch regisserte Depp i filmen *"Dead Man"* fra 1995

annerledes film. Det sier seg selv at en slik type film ville ha fordret et helt annet partitur. En ”*Edward Saksehånd*” uten Depps store, uskyldige øyne, eller hans skjøre naivitet, ville ha betydd en ”*Edward Saksehånd*” uten behov for Elfman barnslige, spilledåseaktige partitur. Hva slags film vi ville fått i stedet for er selvsagt umulig å si, men det er hevet over enhver tvil at Depp og det han brakte til filmen i form av egne ideer og livserfaringer har spilt en uvurderlig rolle som inspirasjonskilde for Elfman. Nettopp dette at partituret henter så mye av sin inspirasjon fra filmens hovedkarakter har vist seg å være et av dets store styrker. Partituret er i store deler preget av Edwards følsomme, naive og barnslige natur. Filmen er i stor grad sett gjennom Edwards øyne, og Elfman har gitt oss et partitur som i stor grad reflekterer dette. Ikke bare reflekterer det hans følelser og tanker, men det er også nært knyttet opp til hans personlighet, og gjenspeiler i stor grad denne.

Dette er en av grunnene til at musikk og bilde passer så godt sammen i ”*Edward Saksehånd*.” Som nevnt tidligere er ikke Edward noen macho mann, og faller utenfor stereotype definisjoner på maskulinitet. Den mannlige hovedrollen er vanligvis protagonisten i en film, den aktive. I ”*Edward Saksehånd*” er dette snudd på hodet. Edward er den passive, den stasjonære. Selv om handlingen sentrerer rundt han, tar han selv aldri en aktiv rolle før i filmens klimaks. Fram til dette er alle hans handlinger drevet fram av andre personer. Han kan ikke forflytte seg fra herskapshuset før Peg Boggs kommer og henter han. Avgjørelsen om å åpne egen frisørsalong blir tatt for han. Kim er alltid den aktive parten i forholdet deres. Karakteren Edward er det som Julia R. ville klassifisert som ”*a feminine male*.” Han innehar like mange, om ikke flere, tradisjonelt feminine karaktertrekk, noe Elfman fanger opp i sitt partitur.

7.1 Tagg og Clarida

Bob Clarida og Phillip Tagg, begge musikkproffesor, utførte som en del av sine forelesninger et interessant eksperiment på sine studenter. Ti stort sett tilfeldig valgte hovedtema, alle hentet fra film eller tv, ble forespilt en gruppe individer som deltok i en av Taggs forelesninger. Forsøkspersonene ble fortalt at de ville få høre et antall musikkstykker, alle brukt tidligere i film eller fjernsyn. De ble så spurt om å skrive ned hva de trodde skjedde på skjermen mens de aktuelle musikkstykkene ble spilt, i et forsøk på å kartlegge hvilke indre

bilder musikken skapte hos forsøkspersonene. Svarene ble så delt inn i såkalte ”*visual-verbal associations*” grupper. Dette betyr at for forsøkspersonen som i forbindelse med et av musikkstykkene så for seg en sjamporeklame, med en jente i hvit kjole som løp i sakte film gjennom en blomstereng i fint sommervær, ville VVA gruppene bli: ”sjampo” ”reklame,” ”jente,” ”hvitt,” ”kjole,” ”sakte film,” ”blomstereng,” ”fint vær,” og ”sommer.”

Det er her verdt å merke seg at forsøkspersonene ikke ble gitt noen form for forhåndsdefinerte svar. De måtte altså på egen hånd aktivt gå inn for å se for seg bilder i forhold til musikken. Dette vil nødvendigvis gi en større spredning av svarene enn det hadde blitt hvis forsøkspersonene hadde fått en liste av forhåndsdefinerte svaralternativer å forholde seg til. På tross av dette kunne man ved nærmere analyse likevel se klare tendenser i svarene, noe som antydte et sterkt samsvar mellom de ulike forsøkspersonenes oppfatning av de forskjellige musikkstykkene. I tillegg gav denne arbeidsmetoden svarene større kulturell og symbolsk betydning, siden forsøkspersonene kun hadde musikken og sin egen forståelseshorisont å gå ut fra.

Under denne analysen kom det blant annet fram at i forbindelse med åtte av musikkstykkene hadde forsøkspersonene sett/hørt menneskelige figurer. I fire av stykkene mente forsøkspersonene å ha hørt hovedsaklig maskuline⁶⁴ figurer, mens de hadde hørt hovedsaklig feminine⁶⁵ figurer i de fire andre. Ut fra forsøkspersonenes svar, hypotetiserte Tagg så følgende karakteristika for femininet og maskulinitet.⁶⁶

| Table 4: Polarities of gender hypothesised from characteristics listed in Table 2⁶⁷ | | | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------------|---------------|-----------------|---------------|
| <i>male</i> | <i>female</i> | <i>male</i> | <i>Female</i> | <i>male</i> | <i>female</i> |
| <i>fast</i> | slow | <i>sudden</i> | gradual | <i>active</i> | passive |
| <i>dynamic</i> | static | <i>upwards</i> | downwards | <i>outwards</i> | inwards |
| <i>hard</i> | soft | <i>jagged</i> | smooth | <i>sharp</i> | rounded |
| <i>urban</i> | rural | <i>modern</i> | old times | <i>strong</i> | weak |

⁶⁴ “*The Virginian*,” “*Sportsnight*,” “*Owed to ‘g’*,” “*Miami Vice*.”

⁶⁵ “*Dream of Olwen*,” “*Romeo & Juliet*,” “*Emmerdale Farm*,” “*Sayonara*.”

⁶⁶ Det sier seg selv at dette ikke er noen utfyllende liste over karakteristika for maskulinitet og femininitet, men en liste som ble utarbeidet på bakgrunn av de melodiene Tagg valgte å bruke til sin undersøkelse.

⁶⁷ For tabell 2, se vedlegg 1.

Det er her interessant å merke seg at hovedvekten av Taggs karakteristikk for femininet nesten kan tjene som en personlighetskarakteristikk for Edward. ”Slow,” ”static,” ”old times,” ”passive,” ”inwards,” er alle ord som kan brukes for å beskrive Edwards personlighet.

Forsøkspersonenes assosiasjoner rundt musikk av så stereotyp art som ble brukt i Taggs undersøkelse, vil naturlig nok være preget av deres erfaring med denne typen musikk som akkompagnement til like stereotype visuelle narrativ. Svarene deres vil med dette til en viss grad være kulturelt betinget. En forsøksperson vil dermed for eksempel se for seg hovedsaklig kvinnelige skikkelser i forbindelse med en av melodiene, ikke fordi den forespilte melodien nødvendigvis gjenspeiler opprinnelige feminine kvaliteter, men fordi forsøkspersonen gjennom sitt forhold til tv og film er vant til å høre visse musikalske elementer i kombinasjon med visuelle representasjoner av kvinner og/eller tradisjonelle kvinnelige verdier.

Dette aspektet gjør imidlertid ikke Taggs undersøkelse mindre relevant sett i sammenheng med Elfmans partitur. Snarere tvert i mot. Det er ingen grunn til å anta at ”*Edward Saksehånd*” publikum er grunnleggende annerledes enn forsøkspersonene brukt i Taggs undersøkelser. Selv når man gjør rom for individuelle forskjeller, er det naturlig å anta at disse personene i stor grad er vokst opp med de samme vestlige filmene og tv-programmene, og på denne måten har gjort de samme erfaringene som Taggs forsøkspersoner.

Ut fra svarene listet i foregående tabell utledet Tagg også følgende karakteristika for ”feminin” og ”maskulin” musikk:

| Table 3: Some musical characteristics of ‘male’ and ‘female’ tunes in test | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------|---------------------|
| <i>musical characteristic</i> | <i>male tunes</i> | <i>female tunes</i> |
| average tempo | 109 bpm | 83 bpm |
| surface rate ⁶⁸ | c. 400 | c. 180 |
| phrase length | Short | long |
| Phrasing | Staccato | legato |
| repeated notes | Common | none |

⁶⁸ “By ‘surface rate’ is meant the general speed of the quickest notes, i.e. the ‘diddly-diddly’ factor rather than ‘boom-thwack’ rate of tone beats (=pulse or tempo)” (Tagg, 1998)

| | | |
|-----------------------------------|----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| volume change | None | some |
| bass line | active and angular | quite static |
| offbeats and syncopation | Common | rare |
| melodic instrumentat ion | electric guitar, guitar synth, trumpet, xylophone | strings, flute, mandolin, oboe, piano. |
| accompaniement al instrumentation | guitar riffs + strum, brass stabs, sequences rythm, percussion | strings, piano, woodwind, no brass, no percussion. |
| tonal idiom | rock, (diluted) jazz common | classical, romantic common. |

(Tagg, 1999:8-9)

Med utgangspunkt i soundtrack-albumet, satte jeg musikken fra ”*Edward Saksehånd*” inn i dette skjemaet. Jeg gjør oppmerksom på at jeg her bare vil her bare se på musikken, da det kun var denne som var Taggs forskingsobjekt. Jeg har også valgt å se bort fra det utvalget av scener jeg har holdt meg til tidligere i oppgaven, og valgt å ta for meg alle spor på CD-en. Dette for å få et mer helhetlig inntrykk, og fordi det er en viss uoverensstemmelse mellom musikken slik den blir brukt i filmen, og slik den foreligger på cd. Dette gjelder kun rekkefølge, og det er derfor ikke noe som ville være et problem i denne undersøkelsen. Spor nummer 10, ”*Esmeralda*,” er ikke tatt med i denne sammenhengen. Dette fordi sporet har en varighet på under ett halvt minutt, og kun har tilknytning til denne ene bikaarakteren. Sporet har ingen relevans for de andre temaene brukt i filmen, og blir med det uviktig.

Jeg har også valgt å se bort fra kriteria nr. 2 på Taggs liste, ”*surface rate*.” Dette fordi Tagg på dette punktet uttrykker seg så uklart (Se fotnote 5, side 69.) at det ble vanskelig å fastsette noen spesifikke parametere for min undersøkelse på dette punktet. I og med at jeg likevel bruker 10 av Taggs 11 kriterier i min undersøkelse, vurderte jeg det slik at ekskluderingen av dette ene punktet ikke kom til å ha noen større påvirkning på min undersøkelse sett som helhet.

I tabellen under presenteres deler av resultatene fra undersøkelsen. Der svaret er listet som ”ja,” er det et totalt samsvar mellom Taggs kriterier og Elfmans musikk. Det motsatte er, naturlig nok, tilfelle der svaret er listet som ”nei.” I enkelte tilfeller er det imidlertid store

variasjoner i tempo, instrumentasjon, fraselengde osv innad i musikkstykket. Dette medfører at enkelte deler samsvarer helt med Taggs kriterier, mens andre ikke gjør det. Der dette er tilfelle, står svaret listet som ”ja/nei.”

| <i>Tittel</i> | <i>Castle on the Hill</i> | <i>The coockie factory</i> | <i>Ice Dance</i> | <i>Farewell</i> |
|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| average tempo | 122,75 ⁶⁹ | 85,65 | 112,83 | 119,07 |
| phrase length | ja | ja/nei | ja | ja |
| phrasing | ja | ja/nei | ja | ja |
| repeated notes | ja | Nei | ja | ja |
| volume change | | ja/nei | ja | ja |
| bass line | ja | ja/nei | ja | ja |
| offbeats and syncopation | ja | ja/nei | ja | ja |
| accompanimental instrumentation | celeste, strings, no percussion, litt brass, (veldig lite, bare få takter.) | piano, fiolin, ”egg”, litt brass, kastanjetter, harpe, strengeinstrumenter, trekkspill, treblokk, | fiolin, kor, ”stjernerdyss”, harpe, strings, litt brass, | harpe, fløyte, fiolin/strenginstrument, litt brass, |
| tonal idiom | ja | ja/nei | ja | ja |

En kort oppsummering av undersøkelsen sett som helhet finnes under⁷⁰. Tallverdiene refererer til antall spor på CD-en som svarte til Taggs kriterier for femininitet i musikk.

⁶⁹ Nøyaktig måling av BPM ble foretatt med Mixmeister BMP Analyzer, freeware tilgjengelig gjennom nettsiden www.mixmeister.com

| Oppsummering av partituret sett som helhet. | |
|---------------------------------------------|------------|
| average tempo | 3 av 15 |
| phrase length | 12 av 15 |
| Phrasing | 12 av 15 |
| repeated notes | 11,5 av 15 |
| volume change | 15 av 15 |
| bass line | 13,5 av 15 |
| offbeats and syncopation | 12,5 |
| melodic instrumentation | 5 av 15 |
| accompanimental instrumentation | 3,5 av 15 |
| tonal idiom | 11 av 15 |

Det er størst avvik mellom Elfmans musikk og Taggs kriterier når det kommer til instrumentasjon og tempo. Elfman bruker i stor grad instrumenter som harpe, celeste og kor. Selv om ingen av disse instrumentene nevnes spesifikt i Taggs undersøkelse, er det vanskelig å tenke seg at disse instrumentene ville oppfattes som noe annet en feminine av publikum. Man kan vanskelig se for seg hovedtemaet til *"Rambo"* eller *"Die Hard"* spilt på celeste. Hva tempo angår, vil instrumentasjonen, satt sammen med partiturets store grad av samsvar med Taggs kriterier for femininitet i musikk, gi et så overhengende feminint inntrykk, at dette avviket ikke vil ha noen større betydning.

Selv om Elfmans musikk ikke følger Taggs kriterier slavisk (Siden hans undersøkelser baserer seg på et så begrenset utvalg melodier ville vel det være vanskelig.) er det musikk som vil oppfattes som feminin av tilskueren. På tross av at *"Edward Saksehånd"* er en film med en mannlig hovedrolle, oppleves Elfmans grep som veldig riktig. Som diskutert tidligere, representerer Edward en maskulinitet fjernt fra Hollywoods mer tradisjonelle actionhelter. Edward er, for å bruke en av Julia Rs definisjoner, *"a feminine male."* Med feminine menes

⁷⁰ For en fullstendig utskrift av min undersøkelse, se vedlegg 2

her femininitet slik den tradisjonelt har blitt definert av det vestlige samfunnet. Disse feminine kvalitetene hos Edward er det Elfman plukker opp, og speiler i sitt partitur. Filmen er i store trekk sett gjennom Edwards øyne, og det at filmens partitur da tar utgangspunkt i hans personlighet, og på en måte blir et slags lydlig uttrykk for denne virker spesielt passende.

8. Konklusjon

Som jeg nevnte innledningsvis, har denne oppgaven sitt utspring i en høyst personlig opplevelse av "*Edward Saksehånd*." Selv nå, etter å ha tilbrakt godt og vel to år i denne filmens selskap, kan den fremdeles røre meg til tårer. Selv nå, etter å ha sett filmen hundrevis av ganger, er den fremdeles min absolutte favorittfilm. Da jeg begynte arbeidet med oppgaven, var jeg redd for at det å sette filmen under nærmere analyse kunne ødelegge mitt forhold til den. Jeg var rett slett redd for å bli lei av den. Nå, to år etter, kan jeg med hånden på hjertet si at *ingenting* kunne vært lengre fra sannheten. Om noe, har det å studere filmen i nærmere detalj, etterlatt meg med enda større respekt for det arbeidet som er blitt lagt ned i denne produksjonen. Hvis det i det hele tatt *er mulig*, har arbeidet med oppgaven fått meg til å verdsette "*Edward Saksehånd*" enda mer.

Så hva blir da svaret på min problemstilling? Hvorfor oppleves musikk og film som så mye av en helhet i "*Edward Saksehånd*"?

Som jeg har diskutert tidligere er vi gjennom vår lange karriere som kinogjengere og tv-tittere kondisjonert til å *forvente* en meningskobling mellom film og musikk. I de tilfellene der denne ikke finnes, lager hjernen vår en. Deler av svaret på min problemstilling ligger utvilsomt hos oss som publikum. Musikken oppleves som passende, fordi vi ubevisst *vil* at den skal være det. Heldigvis er dette bare en del av svaret.

Opp gjennom filmhistorien har vi sett flere eksempler på suksessfulle regissør-komponist kombinasjoner. Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann. Angelo Badalamenti og David Lynch. Francois Truffaut og Georges Delerue. Danny Elfman og Tim Burton er nok et eksempel på dette. En komponist og en regissør med en genuin forståelse og respekt for hverandres arbeid.

.Når arbeidet på "*Edward Saksehånd*" begynte, var det allerede etablert en tillitt og, ikke minst, et vennskap mellom komponist og regissør. På grunn av sitt tidligere arbeid på Burtons

filmer, hadde Elfman knekt koden, han kjente regissørens arbeidsmetoder, og hva han var ute etter. I tillegg snakker vi her om en komponist og regissør med svært like livshistorier, sensibiliteter og interesser. Det er lett for Elfman å sette musikk til Burtons bilder, rett og slett fordi de forstår hverandre. Komponisten har her en genuin forståelse av regissørens visjon, noe som er med på å knytte film og musikk nærmere sammen.

Et annet aspekt som er med på å høyne vår opplevelse av en unik samhørighet mellom musikk og film, er rett og slett at "*Edward Saksehånd*" er en film der musikken har en svært fremtredende rolle. Hovedrolleinnehaver Depp bidro i sterk grad til dette med sin avgjørelse om å fjerne store deler av Edwards replikker fra manus. Med det overlot han i stor grad rollen som Edwards stemme til filmens musikk. Det at musikken får denne funksjonen, gjør at den blir nært knyttet til filmens hovedkarakter, og assosieres med nettopp denne av filmens publikum. Dette understøttes igjen av et partitur som er et nærmest lydlig speilbilde av Edward.

Som jeg har vist tidligere i oppgaven, er Edward ingen typisk Hollywood-helt. Han er følsom, sky, barnslig og naiv. Disse karaktertrekkene gjenspeiles i musikken, kanskje spesielt når det gjelder instrumentasjon, som her har hovedvekt på instrumenter som gir assosiasjoner til barndom og uskyld. Med bakgrunn i Taggs undersøkelser på kjønn i musikk, vil jeg også hevde at dette er et partitur som vil oppfattes som feminint av publikum, og med det også speiler en annen side av Edward. Som jeg har tatt for meg i kapittel 7, befinner både Edward og Depp seg i grenselandet mellom maskulinitet og femininitet, aspekt Elfman plukker opp i sitt partitur. Med dette reflekterer ikke partituret bare Edwards følelser og tanker, men det er også nært knyttet opp til hans personlighet. Elfmans bruk av to distinkte tonespråk til filmens to ulike verdener bidrar også i stor grad til den nære forbindelsen mellom musikk og film.

Det er hevet over enhver tvil at mye av opplevelsen av en unik samhørighet mellom film og musikk, også stammer fra partiturets narrative funksjon. Som nevnt tidligere i oppgaven, fyller "*Edward Saksehånd*" partitur langt på vei rollen som filmens forteller, og tjener i flere scener som stemme for en tilnærmet stum hovedperson. Musikk og bilder nærmest veksler om å fortelle historien, noe som er med på å knytte dem sterkere sammen. Man kan også spekulere i om ikke dette aspektet også påvirker oss som publikum til å oppfatte denne koblingen som veldig sterk. I løpet av filmen gjennomgår publikum en læringsprosess. Vi oppfatter etter kort tid musikkens rolle som Edwards stemme, og anser derfor, bevisst eller

ubevisst, musikken for å være en utstrekning av filmens bilder i større grad enn vanlig.
”*Edward Scissorhands*” partitur føles derfor, i mangel av et bedre ord, veldig riktig.

9. Vedlegg 1

| Table 2: "Male" and "Female" responses | | | | | |
|----------------------------------------|------|--------|-------|-------|---------|
| Tune | male | female | total | male% | female% |
| "MALE TUNES" | | | | | |
| The Virginian | 36,9 | 0,7 | 38,0 | 98,2 | 1,8 |
| Sportsnight | 16,3 | 1,6 | 18,0 | 90,9 | 9,1 |
| Owed to "g" | 22,1 | 1,4 | 23,0 | 94,1 | 5,9 |
| Miami Vice | 11,4 | 1,0 | 12,0 | 70,0 | 30,0 |
| "FEMALE TUNES" | | | | | |
| Dream of Olwen | 0,5 | 12,7 | 13,0 | 3,7 | 96,3 |
| Romeo & Juliet | 4,8 | 17,2 | 22,0 | 21,9 | 78,1 |
| Emmerdale Farm | -- | 4,1 | 4,1 | -- | 100 |
| Sayonara | 4,1 | 13,1 | 17,0 | 23,8 | 76,2 |

Vedlegg 1, Side 1

| Musical characteristic | average tempo | phrase length | phrasing | repeated notes | volume change |
|--------------------------------------|---------------|---------------|----------|----------------|---------------|
| Female Tunes | 83 bpm | long | legato | none | some |
| Male Tunes | 109 bpm | short | staccato | common | none |
| Introduction (Titles) | 122 | ja | ja | ja | ja |
| Storytime | 107.75 | ja | ja | ja | ja |
| Castle on the Hill | 122.08 | ja | ja | ja | ja |
| Beautifull New World/Home Sweet Home | 101,93 | ja | ja | ja | ja |
| The Coochie Factory | 85.65 | Ja/nei | ja/nei | ja/nei | ja |
| Ballett de Suburbia (Suite) | 131,39 | nei | nei | nei | ja |
| Ice Dance | 112,83 | ja | ja | ja | ja |
| Etiquette Lesson | 109,74 | ja | ja | ja | ja |
| Edward the Barber | 98,93 | Ja/nei | ja/nei | nei | ja |
| Esmeralda | | | | | |
| Death! | 126.09 | ja | ja | ja | ja |
| The Tide Turns (Suite) | 127,19 | ja/nei | ja/nei | ja/nei | ja |
| The Final Confrontation | 109,56 | ja/nei | ja/nei | ja/nei | ja |
| Farewell... | 119.07 | ja | ja | ja | ja |
| The Grand Finale | 91.74 | ja | ja | ja | ja |
| The End | 106,05 | ja | ja | ja | ja |
| With theese hands | | | | | |

Vedlegg 2, Side 2

| Musical characteristic | bass line | offbeats and syncopation | melodic instrumentation |
|-------------------------------------|--------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| Female Tunes | quite static | rare | strings, flute, mandolin, oboe, piano |
| Male Tunes | active and angular | common | electric guitar, guitar synth, trumpet, xylophone |
| Introduction (Titles) | ja | ja | klokkespill, kor, fiolin, |
| Storytime | ja | ja | kor strings klokkespill |
| Castle on the Hill | ja | ja | fløyte, brass, kor, klarinett, fiolin, |
| Beautiful New World/Home Sweet Home | ja | ja | harpe, kor, fiolin, fløyte |
| The Cookie Factory | ja/nei | ja/nei | brass, klokkespill, treblåsere, fløyte, kor, |
| Ballett de Suburbia (Suite) | ja | ja/nei | harpe, fiolin, treblåsere, strings, trompet, kor, |
| Ice Dance | ja | ja | kor, harpe, klokkespill, |
| Etiquette Lesson | ja | ja | kor, harpe, klokkespill, |
| Edward the Barber | ja | ja/nei | treblåsere, saksofon, harpe, fioliner/strenginstrument, fløyte. |
| Esmeralda | | | |
| Death! | ja | ja | fiolin/strenginstrumenter, fløyter (dobler melodi), klokkespill, fløyte, kor, |
| The Tide Turns (Suite) | ja/nei | ja/nei | brass, strenginstrumenter, treblåsere, fløyte, kor, |
| The Final Confrontation | ja/nei | ja/nei | strenger, kor, litt brass, klokkespill, |
| Farewell... | ja | ja | fioliner, treblåsere, kor, |
| The Grand Finale | ja | ja | harpe, klokkespill, kor, piano, treblåsere, fiolin/strenginstrumenter |
| The End | ja | ja | treblåsere, fiolin, strenginstrument, klokkespill, kor, trompet, |
| With these hands | | | |

Vedlegg 2, Side 3.

| | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| Musical characteristic | accompaniemental instrumentation | total idiom |
| Female Tunes | strings, piano, woodwind, no brass, no percussion. | classical, romantic common |
| Male Tunes | guitar riffs + strum, brass stabbs sequences rythm, percussion, | rock, (dilluted jazz) common. |
| Introduction (Titles) | klokkespill, strings, no percussion, litt brass, (veldig lite, bare få takter.) | classical, romantic common |
| Storytime | kor strings klokkespill | classical, romantic common |
| Castle on the Hill | brass lite, klokkespill, "stjernerdyss", piano, strings, harpe, kor, fløyte | classical, romantic common |
| Beautiful New World/Home Sweet Home | fiolin, harpe brass, klokkespil, kor, | ja/nei |
| The Coochie Factory | "fisk", harpe, brass, cymbaler, treblåsere, pauker, kor, | |
| Ballett de Suburbia (Suite) | treblokk, saksonfon, strengeinstrument, brass, "tikkelyd", klokkespill, | nei |
| Ice Dance | fiolin, kor, "stjernerdyss", harpe, strings, LITT brass, | classical, romantic, common |
| Etiquette Lesson | fiolin/strenger, "stjernerdyss", klarinett, harpe, klokkespill, | classical, romantic, common |
| Edward the Barber | piano, fiolin, "egg", litt brass, kastanjetter, harpe, strengeinstrumenter, trekkspill, treblokk, | ja/nei |
| Esmeralda | | |
| Death! | fioliner/strenger, harpe, "stjernerdyss", klokkespill, kor, litt brass, pauke, | classical, romantic common |
| The Tide Turns (Suite) | gammelan, brass, strengeinstrumenter, pauke, treblåsere, kor, cymbaler, | ja/nei |
| The Final Confrontation | brass, pauker, strenger, kor, klokkespill, treblåsere, ambolt(?) | ja/nei |
| Farewell... | harpe, fløyte, fiolin/strengeinstrument, litt brass, | classical, romantic common |
| The Grand Finale | harpe, fiolin/strengeinstrumenter, kor, fløyte, klokkespill, "stjernerdyss," pauker, | classical, romantic common |
| The End | strengeinstrumenter, treblåsere, kor, brass, klokkespill, harpe, fløyte, | classical, romantic common |
| With theese hands | | |

10. Referanser

Edward Saksehånd (DVD) © 1990, 2002, 20th Century Fox 800312

Elfman (2002) Isolert kommentatorspor på *Edward Saksehånd* (DVD) © 1990, 2002, 20th Century Fox 800312

Burton (2002) Isolert kommentatorspor på *Edward Saksehånd* (DVD) © 1990, 2002, 20th Century Fox 800312

Royal S. Brown (1994) *Overtones and Undertones*, Reading film Music, University of California Press, London, England.

Claudia Gorbman (1987) *Unheard melodies : narrative film music*, BFI Publishing, London

Fred Karlin, (1994) *Listening to Movies*, Schirmer, Thomson Learning,

Peter Larsen (2005) *Filmmusikk : historie, analyse, teori*, Universitetsforlaget, Oslo

Brian J. Robb. (1996) *Johnny Depp, a Modern Rebel*, Plexus Publishing Limited, London

Philip Tagg, (1999) *Music, moving image, semiotics and the democratic right to know*, lagt ut på <http://www.tagg.org/articles/sth99art.html>

Alison McMahan (2005) *The films of Tim Burton. Animating Live action in Contemporary Hollywood*, Continuum International Publishing Group Inc. New York

Jim Smith, J Clive Matthews (2002) *Tim Burton*, Virgin Books. London.

Kay Dickinson, red (2003) *Movie Music, The Film Reader*, Routledge, London.

Janet K. Halfyard (2004) *Danny Elfman's Batman, A Film Score Guide. Scarecrow Film Score Guides, No 2.*, Lanaham, MD: Scarecrow Press.

David Breskin (1997) *Inner Views, Filmmakers in Conversation*, Da Capo Press, New York.

Michael DeAngelis (2000) *Gender and other Transcendences: William Blake as Johnny Depp i Ladies and Gentlemen, Boys and Girls. Gender in Film at the end of the Twentieth Century* Murray Pomerance, red, Albany, N.Y. : State University of New York Press

Winslaw Godzie (2000) *Sex, Power and Pleasure, the Phenomenon of Soap Opera i Gender in film and the Media. East-West Dialogues*, Elzbieta H. Oleksy. Elzbieta Ostrovska, Michael Stevenson red, Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main

Anahid Kassabian. (2001) *Hearing Films. Tracking identifications in Contemporary Hollywood Film music*, Routledge New York.

Richard Middleton (1990) *Studying popular music*, Milton Keynes : Open University Press

Lars Thomas Braaten, Stig Kulset, Ove Solum (2000) *Introduksjon til film : historie, teori og analyse*, Gyldendal akademisk, Oslo

Kay Dickinson, red (2003) *Movie Music, The Film Reader*, Routledge, London

Johnny Depp og Mark Salisbury, red (1995) ; foreword by Johnny *Burton on Burton*, Faber, London

Tim Burton (1997) *The Melancholy Death of Oyster Boy: and Other Stories* HarperEntertainment

Theodor Adorno og Hanns Eisler (1947) *Composing for the Films*, 1947, Oxford University Press, New York.

Lukas Kendall (1995) *Danny Elfman, From Pee-Wee to Batman or Two Films a Year*, Publisert i "Film Score Monthly", nummer 62, oktober 1995, lagt ut på <http://www.boingo.org/articles/FSMArticle1.html>

Chris Willam (1994) *From Boingo to Batman and back again. Danny Elfman Considers the plight of a Renaissance Madman*, intervju med Danny Elfman, lagt ut på www.boingo.org/articles/GrammyInterview.html

Christian Clemmensen (2003) Anmeldelse av *Edward Saksehånds* partitur, lagt ut på *Filmtracks Editorial Review*, http://www.filmtracks.com/titles/edward_s.html Keyboard Magazine

Johanna Schneller (1998) *Johnny Depp: Girls' Best Friend*, intervju med Depp, lagt ut på <http://www.johnnydeppfan.com/interviews/rs88.htm>

Ryan Keaveney, (2007) artikkel om *The Nightmare Before Christmas*, lagt ut på *Danny Elfman's Music for a Darkened People* http://elfman.filmmusic.com/filmography/nightmare_before_christmas.html

Peter Travers.(1990) anmeldelse av "*Edward Saksehånds*" partitur, lagt ut på <http://www.boingo.org/articles/FSMArticle1.html>

Times Online (2006) *Tim Burton*, intervju med Tim Burton, lagt ut på

<http://entertainment.timesonline.co.uk/article/0,,14931-1695710.00.html>

Elfman zone (Artikkelforfatters navn ikke kjent.) anmeldelse av "*Edward Saksehånds*" partitur, *Conclusion - The Fantasy World of Danny Elfman*, lagt ut på <http://www.bluntinstrument.org.uk/elfman/comment/ed/conclusion.html>

Micah D. Rubenstein (1990) leserinlegg i Keyboard Magazine, Lagt ut på oingoboingouk.tripod.com/openletter.html

Internet Movie Database www.imdb.com

Wikipedia www.wikipedia.org